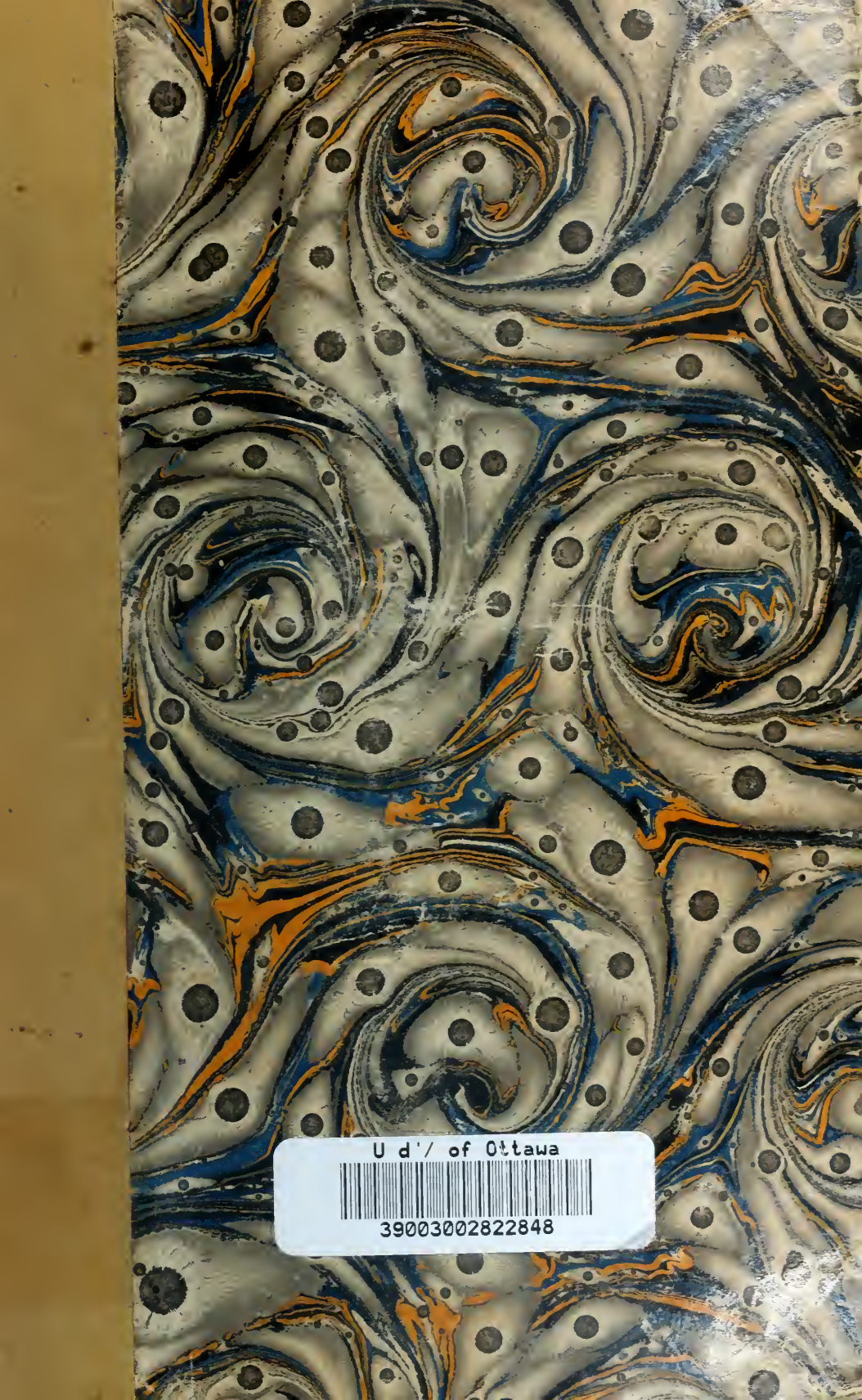
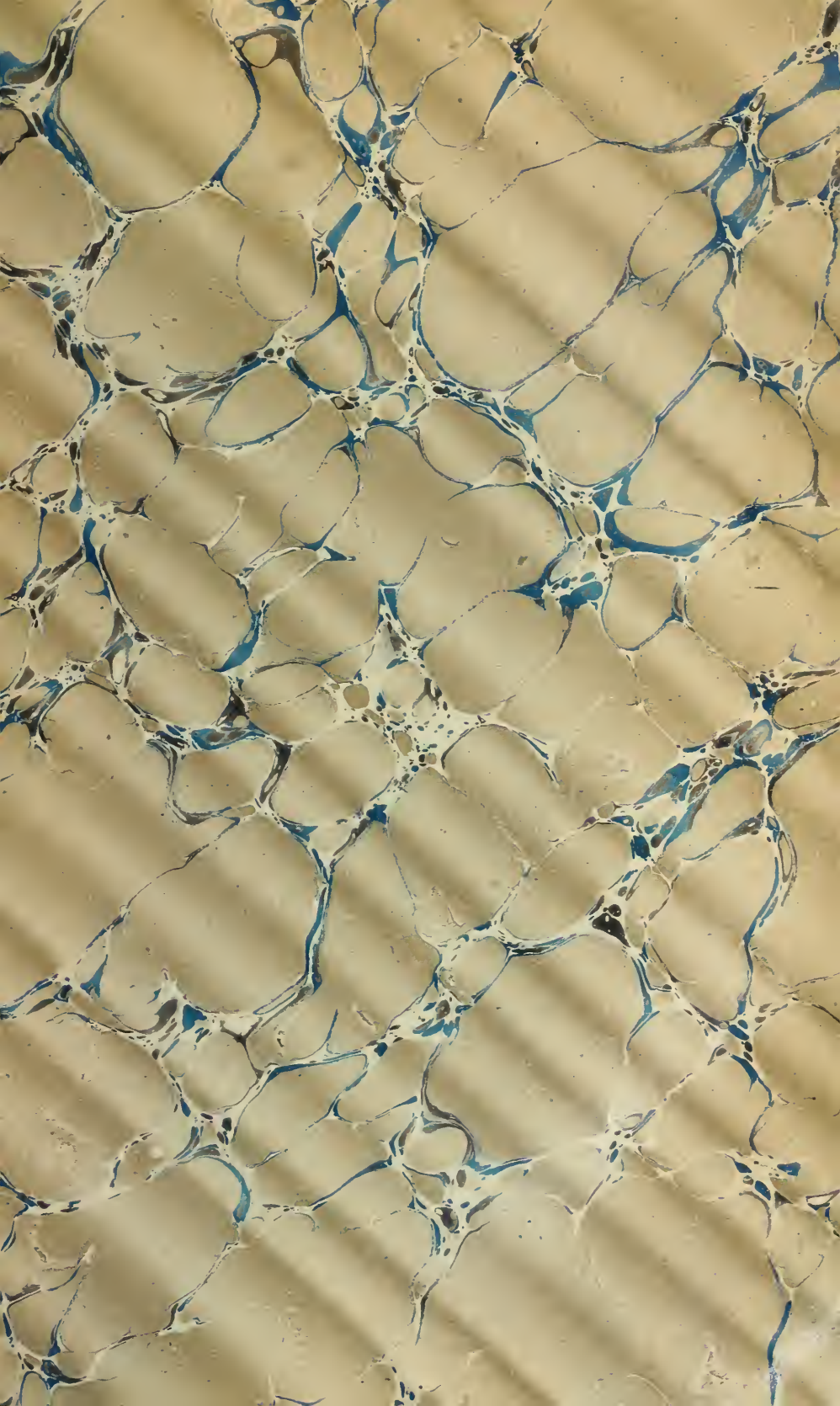

U d'/ of Ottawa
39003002822848



Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Ottawa

http://www.archive.org/details/milezola120mr

Universitas
BIBLIOTHECA

CT
140
P652
v.1-20
1909

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 1 15 Mars 1909

Portraits d'Hier

ÉMILE ZOLA

Portrait inédit de F. VALLOTTON. *Texte de Victor MÉRIC*

PROCHAIN NUMÉRO : **PUVIS DE CHAVANNES**

Paraît le 1er et 15 de chaque mois. LE NUMÉRO : 25 CMES

Portraits d'Hier

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth, R. de Marmande, Georges Pioch, Hubert Lagardelle
Gaston Syffert, Amédée Dunois, Victor Méric
François Crucy, Gustave Hervé, Maurice Robin, Manuel Devaldès
Miguel Almereyda, Francis Jourdain
Elie Faure, Paul Signac, L. et M. Bonneff, A. Delannoy

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Puvis de Chavannes, Léon Gambetta, Elisée Reclus, Beethoven, Karl Marx
Baudelaire, Ibsen, Blanqui, Edouard Manet, H. de Balzac
Jules Vallès, Daumier, Michelet, Seurat, etc.

En faisant paraître cette nouvelle revue nous nous proposons un double but :

1° Présenter à ceux qui les ignorent ou ne les connaissent qu'imparfaitement, les hommes qui ont contribué à former la pensée moderne sous ses expressions : artistique, littéraire, scientique et politique ;

2° Mettre de l'Unité, introduire un ordre dans la multitude des sensations éveillées en nous par les productions du génie humain.

Il n'y a pas d'effort individuel vraiment détaché. Tout s'enchaîne. Nous ne sommes les uns et les autres que les produits des générations qui nous ont précédés. De sorte que pour comprendre et apprécier véritablement telle manifestation de l'esprit moderne, il faut en suivre le développement, étape par étape, dans l'œuvre et la pensée des hommes qui en furent inconsciemment les créateurs.

Penser, c'est unir, dit Kant. En ce sens, *Portraits d'Hier* constitueront un guide précieux et sûr.

Peintres, littérateurs, théoriciens, musiciens, savants, hommes politiques et hommes d'action ; maitres illustres consacrés par la renommée ; gloires plus obscures dont la renommée ne dépassa jamais le cercle d'une élite, mais dont l'influence fut néanmoins prépondérante ; en un mot, tous ceux de nos aînés qui ont suscité les grands mouvements d'idées de la fin du XIX^e^ siècle et du commencement du XX^e^, ou enrichi d'un joyau nouveau la couronne de l'art, prendront place dans cette galerie.

Chaque numéro de *Portraits d'Hier* formera un tout en soi. Les grands morts y seront présentés sans ordre, ni lien apparent. Pourtant l'ensemble de l'œuvre dénoncera une pensée directrice qui s'affirmera toujours par l'Amour de la Saine Beauté et de la Vraie Justice. Le comité de rédaction qui a présidé à l'élaboration du plan et en assurera l'unité, est un sûr garant de l'intelligence et de la valeur de la publication *Portraits d'Hier* formeront une œuvre méthodique et complète, indispensable aussi bien à celui qui n'a pas eu les moyens de s'instruire qu'à l'initié auquel ils fourniront le moyen de compléter ou de vivifier ses connaissances.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »»	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »»	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 38, Quai de l'Hôtel-de-Ville — PARIS (4^e^).

Portraits d'Hier

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 1
15 Mars 1909

ÉMILE ZOLA [1]

I

« Avant de se pacifier dans l'immortalité, la destinée d'Emile Zola aura été étrangement tourmentée. Comme tous les hommes de génie — surtout les hommes d'un génie rude, tenace et humain, — Zola a créé, toujours, autour de lui, de la tempête. Il n'est pas étonnant que la bourrasque souffle encore.

« Son œuvre fut décriée, injuriée, maudite, parce qu'elle était belle et nue, parce qu'au mensonge poétique et religieux elle opposait l'éclatante, saine, forte vérité de la vie, et les réalités fécondes, constructives de la science et de la raison.

« On le traqua comme une bête fauve jusque dans les temples de la justice. On le hua, on le frappa dans la rue, on l'exila : tout cela parce qu'au crime social triomphant, à la férocité catholique, à la barbarie nationaliste, il avait voulu, un jour de grand devoir, substituer la justice et l'amour.

« Sa mort fut un drame épouvantable et stupide. Lui qui, devant les rugissements des hommes, devant les foules ivres de meurtre, avait montré un cœur si intrépide, un si magnifique et tranquille courage, il n'a rien pu contre l'imbécillité lâche et sournoise des choses, car l'on dirait que les choses elles-mêmes ont de la haine, une haine atroce, une haine humaine contre ce qui est juste et beau (2). »

Ces lignes sont d'Octave Mirbeau, l'un des écrivains d'aujourd'hui le mieux capable d'aimer et d'apprécier Zola. Elles devaient être inscrites au début de cette étude.

---

(1) Cette étude a été écrite en septembre 1908, deux mois avant que l'auteur fût jeté dans les géoles républicaines pour avoir librement exprimé sa pensée sur l'expédition du Maroc. (Note de l'éditeur.)

(2) *La 628-E8.*

Après six années écoulées, l'impression d'immense désolation que sema dans les âmes l'annonce de la fin tragique de Zola est encore vivante et persiste en nous. Ce fut par une journée pluvieuse et sombre, sous un ciel gris et sale, que l'affreuse nouvelle éclata. Une atmosphère lourde de tristesse et d'ennui enveloppait la ville comme assoupie. Brusquement, dans la monotonie de cet après-midi d'automne, l'imprévu d'une aussi soudaine catastrophe vint nous glacer d'épouvante. Quoi donc! Pareille chose était possible! Zola mort! Zola succombant ainsi par surprise, de cette mort traîtresse. L'ouvrier robuste, le travailleur tenace dont les mains patientes édifiaient, pierre par pierre, un radieux monument de vérité et de beauté, l'homme admirable de l'Affaire, le courageux artisan de justice finissant de cette façon simple et bête, mourant de cette mort banale, comme aurait pu mourir le premier imbécile venu, un Maujan ou un Dujardin-Beaumetz! Quelle ironie terrible comportent les destinées!

Chaque fois que, dans l'écœurement d'une si quotidienne existence, surgit un événement inattendu qui vient secouer les torpeurs et fouetter les somnolences, l'esprit effaré, placé face à face avec les problèmes redoutables, se cabre sous l'angoisse qui l'étreint. On se prend alors à douter de tout; l'inefficacité du geste, l'inutilité du talent et du labeur apparaissent, et dans le vide immense qui se fait dans l'âme, on va jusqu'à désespérer de toute justice et de toute bonté.

La mort de Zola, atteint en pleine force, en pleine santé, peut compter comme un de ces événements funestes d'un effet terriblement démoralisant. Cette cheminée fumant dans la nuit, cette agonie lente et sans témoins, se prolongeant plusieurs heures et, au lendemain, ce cadavre gisant sur le parquet, calmement, paisiblement, avec un visage de sérénité. Tout cela n'était-il pas à la fois absurde et poignant ?

L'aveugle fatalité en choisissant Zola au moment où il parachevait son œuvre et alors qu'il lui restait encore quelque chose à dire témoignait de l'aveuglement ou du néant de la divinité qui préside aux destins de ce monde. Elle frappait le puissant écrivain en pleine maturité. Sottement, elle abattait ce géant de travail et de pensée dont elle faisait une pauvre chose inanimée, sans orgueil et sans voix. Et quand on songe aux services que Zola, vivant encore dix années, aurait pu rendre à l'humanité, quand on pense aux projets qu'avaient formés ce travailleur infatigable conduit par une lente évolution à une vision plus nette et plus claire des problèmes sociaux et humains, on se prend à maudire cette bêtise sournoise, haineuse, atroce, des choses dont parle Mirbeau et qu'il nous montre s'acharnant, elles aussi, contre ce qui est juste et beau.

*
* *

Ce qui explique la rage persistante, la colère tenace des ennemis de Zola, c'est qu'il leur est absolument interdit de tenter la petite opération qu'ils réalisent généralement sur tous les grands hommes défunts. Après l'avoir injurié, sa vie durant, ils étaient parfaitement capables de le réclamer une fois mort. Ils ont accompli ce tour de force avec Hugo.

EMILE ZOLA ENFANT.

Le malheur, c'est qu'avec Zola la chose est parfaitement impossible. Celui-là est à nous, bien à nous, rien qu'à nous. Réactionnaires, catholiques, militaires, épiciers et académiciens sont bien obligés de nous l'abandonner. C'est pourquoi, ne pouvant l'accaparer, ils continuent à le poursuivre de leurs injures. C'est pourquoi l'on voit M. Barrès, qui feint de tomber d'admiration devant Renan, s'essayer à la tribune de la Chambre à ébranler d'une petite secousse la gloire littéraire de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Ces criailleries ne dureront point et force sera à la bêtise et à la mauvaise foi de se résigner au silence.

Avec Hugo, l'opération présentait, d'ailleurs, quelque facilité ; il se prêtait complaisamment aux discussions. On pouvait donc ergoter, mettre la main sur ses livres, s'emparer de son œuvre. Avec Zola, nulle possibilité de risquer l'escamotage. Son œuvre est là comme un démenti éternel. Et il ne s'agit point d'une œuvre disparate où l'auteur a manifesté des tendances multiples, des sentiments divers et opposés, des pensées contradictoires — d'une sorte de salmigondis où chacun prend le morceau qui lui convient. L'œuvre de Zola, au contraire, est une ; elle apparaît comme le résultat d'années de patiente recherche et d'obstiné labeur; elle se développe logiquement. On y sent l'effort constant de l'écrivain chercheur de vérités qui lutte pour la Science et pour la Vie contre l'ignorance et le mensonge. Prenez Zola à n'importe quel moment de son existence : malgré des erreurs fatales et quelques faiblesses inévitables, vous le trouverez toujours — qu'il soit romancier, critique littéraire, critique d'art, homme d'action — dans la bataille contre l'autorité, contre l'esprit religieux, contre tout ce qui ne lui semble pas juste et vrai. Ses romans constituent le plus formidable des réquisitoires contre les puissances d'oppression en même temps qu'un plaidoyer ému pour les misérables, victimes de leur milieu et de leur hérédité. D'un bout à l'autre des *Rougon-Macquart,* il n'a cessé de dénoncer l'injustice sociale. Tour à tour, il nous a montré l'Eglise qui abrutit les masses pour le plus grand profit de quelques exploiteurs ; l'Armée qui tue et s'oppose aux justes revendications ; l'Argent pourrisseur d'âmes ; la Politique, farce lugubre qui se joue sur le dos du peuple ; la Magistrature, instrument servile du pouvoir ; la Presse, qui sème le mensonge et la calomnie. Et ce réquisitoire, il l'a formulé sans vaine déclamation, par la seule puissance de vérité de ses tableaux d'une réalité cruelle et saisissante. Aussi on s'explique la haine furieuse, inouïe, qui l'entoure aujourd'hui encore, alors que disparu de la scène du monde, il aurait quelque droit, semble-t-il, à l'impartialité de ses plus acharnés détracteurs.

* * *

Mieux que tout autre, Emile Zola a dû goûter cette âpre volupté dont parle Jules Vallès, dans le *Bachelier :* se sentir seul contre tous et rien qu'avec ses idées. A part, en effet, un cercle restreint d'admirateurs et d'amis, du début à la fin de sa carrière, Zola vit se dresser contre lui la totalité de ses contemporains. Incompris, blâmé, bafoué par ses confrères, il eut à soutenir le poids de la réprobation générale. Même parmi ses amis et disciples, il eut à souffrir des ingratitudes et trouva des désertions. Du petit cénacle de Médan, il ne lui resta guère de fidèle que l'auteur de *La Fin de Lucie Pellegrin;* les uns, comme Maupassant, le quittèrent pour un autre monde ; les autres, comme

Huysmans, le lâchèrent pour se plonger dans le bourbier mystique et religieux. Les derniers venus d'entre ses disciples littéraires ne lui furent pas plus indulgents. Qu'on se souvienne de la séparation bruyante dont le prétexte fut la *Terre* et dont firent les frais l'auteur de *Charlot s'amuse* avec, à sa suite, MM. Descaves, Rosny, Guiches et Margueritte.

De tous les reproches qu'on adressa à Zola, il en est quelques-uns que nous retiendrons plus particulièrement et sur lesquels nous reviendrons. Le plus courant, celui qu'on retrouvait sans cesse sous la plume des critiques et des journalistes était celui de s'être noyé dans la basse ordure. Son existence entière, Emile Zola fut, aux yeux des gens vertueux et moraux, un scatalogue se complaisant dans des descriptions de vice et pataugeant dans le fumier. A son premier roman, *La Confession de Claude,* il se vit conspuer et traiter d'« égoutier littéraire ». Plus tard, à l'apparition de *Thérèse Raquin,* on nous montra l'écrivain se ruant aux plaisirs des sens, s'y vautrant cyniquement. Le noble littérateur Louis Ulbach trouva même une expression originale pour parler de la littérature naturaliste qu'il qualifiait de « littérature putride ».

Ainsi Zola marchait à peu près seul contre tous. A chacune de ses affirmations, c'était, dans la presse, un hourvari formidable, une tempête de récriminations et d'injures. Lui-même, d'ailleurs, ne ménageait pas ses ennemis. Enthousiaste et batailleur, assoiffé de clarté et de sincérité, il se jetait à corps perdu dans la bataille littéraire. Il s'insurgeait contre les idoles qu'il renversait et piétinait, criant bravement sa foi dans la Science, dans la Vérité, son dégoût des fictions romantiques, des fadeurs romanesques d'un Octave Feuillet ou d'un Mérimée ; s'attaquant au romantisme vieilli, affublé d'oripeaux usés, qui brillait en la personne de l'indiscutable Hugo. En art, il se prononçait également pour un petit groupe de novateurs hardis, rompant des lances en faveur des Manet, des Cézanne, des Monet, dont il imposait bientôt les œuvres et les noms. En politique, il ne craignait pas d'exprimer son mépris des inutiles et des incapables que la bêtise populaire hissait au Pouvoir (1).

Cette attitude fut la cause première des inimitiés et des rancunes. Tous ceux qu'il avait choqués, meurtris, dénoncés, ridiculisés, flétris, devaient se liguer contre lui. Désormais Zola devient l'ennemi. Il aura

(1) Dans la préface d'*Une Campagne,* Zola écrit : « Ah ! vivre indigné, vivre enragé contre les talents mensongers, contre les réputations volées, contre la médiocrité universelle ! Ne pouvoir lire un journal sans pâlir de colère ! Se sentir la continuelle et inévitable nécessité de crier tout haut ce qu'on pense, surtout quand on est le seul à le penser, et quitte à gâter les joies de sa vie ! Voilà quelle a été ma passion, j'en suis tout ensanglanté, mais je l'aime, et si je vaux quelque chose, c'est par elle, par elle seule. »

beau accumuler les chefs-d'œuvre, élever peu à peu ce superbe monument de vie qu'est l'histoire sociale et naturelle des *Rougon-Macquart,* on ne lui pardonnera plus. Il aura beau exercer une influence considérable sur le mouvement social et littéraire de son époque, ses ennemis ne désarmeront pas.

*
* *

Passons en revue quelques-uns des jugements formulés sur Zola. Nous les examinerons ensuite et nous verrons ce qu'ils valent :

Pour Brunetière, qui commence d'abord par comparer Zola à Restif de la Bretonne, vague auteur de « salauderies », sorte de Jean Lorrain avant la lettre, le père de *Nana* manque d'éducation littéraire, de culture philosophique. « Sa place est dans le camp des littérateurs sans littérature (1). » Voyez-vous ça. De tels reproches sont plutôt cocasses sous la plume de cet ennuyeux pédant qui s'embourbe dans les phrases avec la grâce d'un éléphant dans un parterre de fleurs.

M. René Doumic va plus loin. Il affirme tranquillement ceci : « Ce littérateur n'a, du reste, pour la littérature que peu de goût et qu'un respect médiocre ; il ne la connaît pas et n'a jamais éprouvé le besoin de la connaître (2). » Excellent M. Doumic !

Le subtil Jules Lemaître, tout en rendant suffisamment justice à Zola (il n'était pas encore tombé dans le Royalisme), en fait un pessimiste noir, victime de son imagination perverse qui lui fait entrevoir le monde dans une hallucination. « La bestialité et l'imbécillité, écrit-il, sont, aux yeux de Zola, le fond de l'homme. » « Son œuvre nous présente un si prodigieux amas d'êtres idiots ou en prise au « sixième sens », qu'il s'en exhale — comme un miasme et une buée de fumier — pour la plupart des lecteurs, un écœurement profond, pour d'autres une tristesse noire et pesante (3). »

Passons à Paul Bourget. Le psychologue lui reproche naturellement de manquer de psychologie, puis il reprend à son compte l'accusation de pessimisme. Mais l'on sait que M. Bourget « grand videur d'âmes et de pots de chambre », selon l'expression de Mirbeau, se fait une idée particulière du pessimisme qu'il voit partout, qui est en quelque sorte sa bête noire, qu'il découvre jusque dans les pièces de théâtre de Maurice Donnay (4), et dont il voit une des manifestations dans le mouvement de la Commune en 1871 (5).

---

(1) *Le Roman naturaliste.*
(2) *Portraits contemporains.*
(3) *Les Contemporains.*
(4) Voir son discours de bienvenue, à la réception de Maurice Donnay à l'Académie.
(5) *Essais de psychologie contemporaine : Charles Baudelaire.*

Tout cela, c'est encore de la critique. Mais à côté de ces messieurs, il y a les bons insulteurs, ceux qui ne raisonnent point, n'argumentent

Portrait d'après la pointe sèche de MARCELLIN DESBOUTIN (vers 1878).

Extrait : *Emile Zola en Images*, par JOHN GRAND-CARTERET, 1 vol., 3 fr. 50 ; chez JUVEN.

point et se contentent d'injurier. Pour ces derniers, au nombre desquels il faut bien compter Léon Bloy, quelle que soit l'opinion qu'on

professe sur son immense talent littéraire, Emile Zola n'est qu'un méprisable individu, digne de tous les châtiments, un immonde écrivain qui déshonore la littérature. Il est parfaitement inutile de leur opposer son labeur énorme, la simplicité de sa vie, la scrupuleuse exactitude de ses observations et la probité de son œuvre. Dès qu'on parle de Zola, ces messieurs se bouchent le nez et les oreilles.

Donc, Emile Zola, pour bon nombre de nos contemporains, est un faux littérateur, un écrivain sans style, un esprit chagrin, un noir pessimiste, un détraqué, un menteur, un ordurier. Ces épithètes et ces injures lui ont été jetées par paquets à chaque roman nouveau, à chaque livre paru. Il lui a fallu, véritablement, un courage tranquille et une foi ardente pour continuer, malgré tout, son œuvre. Un autre se serait écroulé sous cette avalanche de cris et d'insultes, sous cet amas de fumier et d'ordures. Il semble, au contraire, que cela l'ait stimulé. A l'en croire, c'était un « excitant merveilleux pour la besogne quotidienne. » C'est ce qu'il appelle des « crapauds ».

« Mon grenier de Médan, écrit-il, en est plein jusqu'aux solives, et le pis est que ce tas grossit toujours ; le fleuve coule aujourd'hui avec l'emportement qu'il avait hier, rien ne le calme, ni mon œuvre ni mon âge. Décidément, l'orage est sans fin, le ciel crève et il pleut des crapauds (1). »

Heureusement que Zola avait l'estomac solide. Il pouvait impunément avaler son crapaud quotidien sans en être autrement gêné. « Ah ! s'écrie-t-il, c'est que vous ne savez pas quelle belle vigueur il m'apporte depuis qu'il est entré dans ma vie ! Jamais je ne travaille mieux que lorsqu'il est plus particulièrement hideux et qu'il sue davantage le poison. Un vrai coup de fouet dans tout mon être cérébral, une poussée qui me remonte, qui me fait m'asseoir passionnément à ma table de travail avec le furieux désir d'avoir du génie !... il tonifie, raffermit, élargit le cerveau et je lui dois certainement la flamme des meilleures pages que j'ai écrites (2). »

En tous cas, il fut copieusement servi. Même après sa mort, les crapauds vinrent croasser sur les marches de sa tombe et l'on peut voir qu'ils continuent à excrémenter sur le cadavre. Cette fureur que les années ne parviennent pas à calmer, s'explique fort bien si l'on consent à voir dans la foule des insulteurs de l'écrivain, les personnages mêmes qu'il a mis dans ses romans. C'est pour eux comme une sorte de revanche contre celui qui a si magistralement exhibé leurs tares, leurs crimes et leurs saletés. Ce sont les Butaud, les Lantier, les Macquart ; c'est Saccard, l'oiseau de proie ; Sanier, le bandit de presse, et les Nana, les Coupeau, les locataires de la maison de *Pot-Bouille,* les boursiers de

(1) *Une Nouvelle Campagne.*
(2) *Ibid.*

l'*Argent,* les fuyards de la *Débâcle* qui se coalisent contre lui. Tous ces enfants se révoltent contre leur père, s'insurgent contre celui qui leur a donné l'immortalité. Basse vengeance d'une basse humanité ! Zola l'avait si clairement compris qu'il se détournait rarement de son labeur pour s'occuper de la tourbe de ses insulteurs et qu'il ne parlait d'eux qu'avec un sourire de mépris, laissant tomber ces mots qu'on retrouve à chaque instant sous sa plume : « Ah ! les pauvres gens ! »

II

Pour mieux comprendre Zola, il faut le suivre dans la vie, devenir le témoin de ses débuts littéraires, connaître ses premiers rêves, ses espoirs, ses déceptions, ses douleurs, ses doutes. Paul Alexis nous a laissé là-dessus un livre qu'on ne peut se dispenser de consulter, si l'on veut consciencieusement biographier l'auteur de *Germinal* (1).

Emile Zola n'est pas venu au monde dans la bonne ville d'Aix, comme beaucoup l'ont cru et l'ont dit. Il est né en plein cœur de Paris, au numéro 10 de la rue Saint-Joseph, à deux pas du Boulevard, de la Bourse et des Halles. Son père était italien et s'appelait François Zola. On se souviendra sans doute des étranges accusations dont il fut l'objet, au cours de l'affaire Dreyfus, alors qu'on cherchait à atteindre l'artisan de la revision et à diminuer le fils en salissant la mémoire du père. Accusations dont l'injustice fut abondamment démontrée mais qui, même justifiées, n'auraient absolument rien prouvé contre l'écrivain. Ce qu'on sait du père de Zola, c'est que venu en France de bonne heure, il exerça à Marseille la profession d'ingénieur et qu'au prix de mille efforts, au milieu d'obstacles qui paraissaient insurmontables, en dépit des inerties et des mauvaises volontés, il put faire construire un canal destiné à donner de l'eau à la ville d'Aix. Ce travail lui prit plusieurs années, nécessita de nombreux voyages. Ce fut dans un de ces voyages que l'ingénieur épousa une jeune fille de Paris, Emilie Aubert, qui, un an après, donnait naissance au futur écrivain.

Il y a donc dans Emile Zola un mélange de sang italien et de sang français. Il faut observer aussi que, quoique né accidentellement à Paris, il a passé son enfance à Aix, sous le chaud soleil de Provence. Les psychologues ne manqueraient pas de tirer de ces constatations de précieuses conclusions. Contentons-nous d'enregistrer les faits sans chercher les rapports mystérieux qui peuvent bien exister entre son œuvre, son talent, son esprit et ses origines. D'autant qu'il est assez dif-

(1) Paul Alexis : *Émile Zola,* notes d'un ami.

ficile de préciser l'influence dominante dans la formation du caractère de ce travailleur patient et obstiné qui n'a rien du tempérament italien, de la fougue méridionale ou de la gouaillerie parisienne et fait songer plutôt à un vigoureux paysan, un de ces paysans tenaces, robustes et optimistes de France.

Mort de bonne heure, François Zola laissa son fils âgé de sept ans ; il fut élevé par sa mère et ses grands-parents, au milieu d'une gêne persistante, parmi des procès incessants où partait le peu d'argent légué par le père. Bientôt, le jeune Emile fut placé au collège, après un stage assez court à la pension Notre-Dame. Il y resta quatre ans et demi et s'y conduisit en bon élève, récoltant, chaque année, nombre de prix. A partir de la *troisième*, il commença à manifester un goût très précis pour les sciences, alors qu'au contraire il éprouvait une répulsion marquée pour le grec et le latin. Il se montrait déjà le travailleur méthodique, patient et modéré qu'il devait être plus tard. En même temps, il s'essayait à la littérature, écrivait un grand roman historique sur les croisades, une comédie en trois actes et en vers : *Enfoncé le pion !*

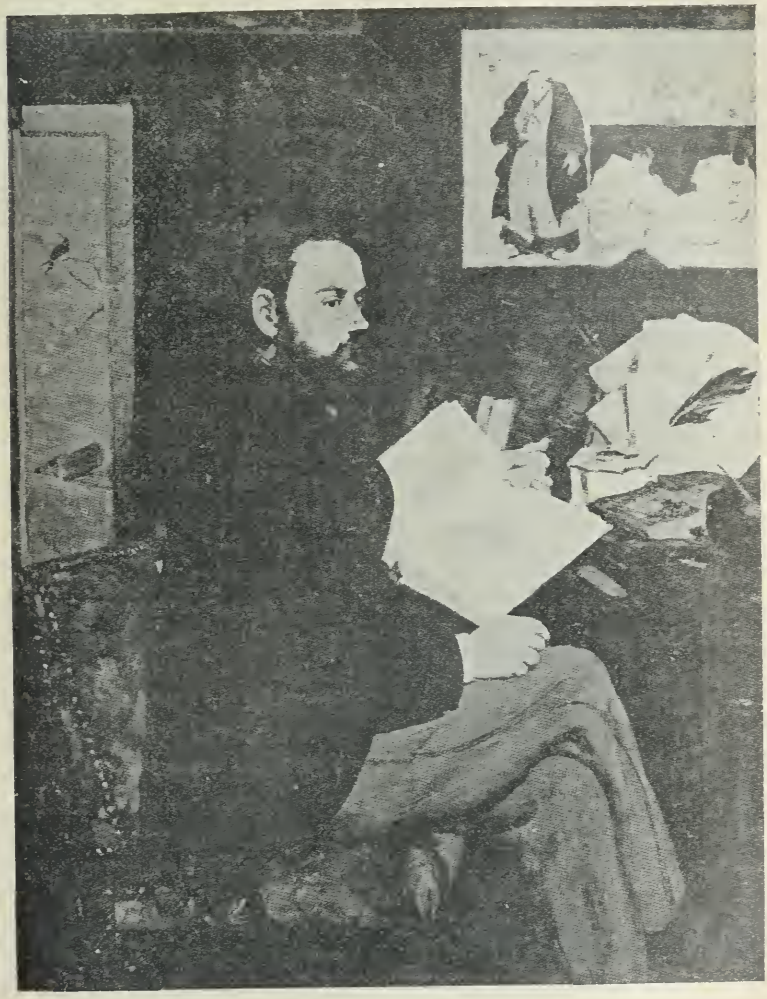
A ses côtés, un jeune élève poursuivait ses études avec lequel il ne tarda pas à se lier. Ce jeune élève s'appelait Cézanne. Tous deux devaient se retrouver à Paris et batailler côte à côte. En attendant ils utilisaient leurs vacances à courir la campagne, un livre de vers sous le bras, le plus souvent de Musset, ainsi que l'a raconté Zola lui-même. Ces premières années sont souvent évoquées dans les romans de l'écrivain naturaliste. Outre les *Contes à Ninon*, volume de jeunesse où l'on trouve des pages sur ces souvenirs, on sait le rôle que joue la ville de Plassans, qui n'est autre que la ville d'Aix, dans les premiers romans de la série des *Rougon-Macquart*.

Peu à peu, cependant, la famille qui se saignait pour permettre au jeune Zola de continuer ses études, tomba dans une gêne très proche de la misère. D'abord, les grands-parents moururent. Sa mère fut obligée de vendre le mobilier et de partir pour Paris chercher des protections. Puis un beau jour, Zola dut la rejoindre. Il arriva dans la capitale un soir de février de l'année 1858.

*
* *

Grâce à un ancien ami de son père, Zola put continuer ses études au lycée Saint-Louis où il entra après avoir obtenu une bourse. Il y demeura un peu plus d'un an. En 1859, il se présentait au baccalauréat, était reçu à l'écrit et échouait à l'oral, par suite de la mauvaise volonté d'un examinateur. Zola ne se laissa pas abattre pour cela. Il s'en alla passer ses vacances à Aix et se représenta, en novembre, à Marseille. Un nouvel échec le découragea définitivement. Il renonça au diplôme et revint à Paris.

Alors commence pour Zola une existence de misère et d'épreuves. Il se trouve seul à Paris et sans ressources. Il lui faut s'occuper de gagner



ÉMILE ZOLA

Tableau peint par MANET (Salon 1868).

Extrait : *Emile Zola en Images*, par JOHN GRAND-CARTERET.
1 vol., 3 fr. 50 ; chez JUVEN.

son existence. Pour commencer l'ami de son père, M. Labot, qui lui avait fait déjà obtenir sa bourse au lycée, lui procure une place de soixante francs par mois aux Docks, rue de la Douane. C'était maigre.

Zola garda cet emploi deux mois à peine, puis se retrouva sur le pavé sans moyens d'existence. Cela dura deux années entières. Ce fut une période de noire misère. Malgré tout, le futur écrivain ne perdait pas courage. L'ambition littéraire le tenait. Il rimaillait des vers, adressait des nouvelles à de vagues feuilles de province. Parmi les poésies de cette époque, rassemblées par la suite sous le titre : l'*Amoureuse Comédie,* on en trouve de fort curieuses et qui ne laissent point deviner l'historien des *Rougon-Macquart.* Paul Alexis nous en a exhibé, en outre, quelques-unes d'inédites. Ce sont : *Rodolpho,* l'*Aérienne, Paolo,* etc... C'est mauvais, franchement mauvais. On y sent surtout l'influence de Musset. On y voit que Zola n'était pas encore débarbouillé de la « sauce romantique ». Citons, à titre de curiosité, ce fragment :

VISION

Est-ce une enfant blonde, est-ce un rêve,
Un fantôme, une fleur d'amour,
Que je vis un soir sur la grève,
Comme un blanc parfum qui s'élève,
Flotter sous les baisers du jour ?

Est-ce une rêveuse indolente,
Une amoureuse d'ici-bas,
Qui, sur la vague murmurante,
Suivait la forme souriante
D'un amant lui tendant les bras ?

Est-ce, souriant à l'aurore,
Le bouton expirant demain ?
Est-ce la fleur qui vient d'éclore,
Parfumée et brillante encore,
Déjà gisant sur le chemin ?

Est-ce notre humaine misère,
Nos vains rêves, nos vains regrets,
Et notre éternelle chimère,
Qui se dessèche et tombe à terre
Comme la feuille des forêts ?

Des amoureux est-ce une fée,
Qui les protège nuit et jour,
Et qui, de romarin coiffée,
Mêlait à la brise étouffée
Son haleine, philtre d'amour.

Est-ce une ondine blanche et frêle,
Aimant un enfant de la nuit,
Et souhaitant, pauvre immortelle,
S'il n'était immortel comme elle,
D'être mortelle comme lui ?
.....

N'insistons pas trop méchamment sur ces vers. Zola sortait du collège et venait à peine de s'échapper des campagnes provençales ; il avait encore dans les oreilles la chanson des cigales et dans les yeux la lumière du soleil.

Ces poèmes, on s'en doute, n'enrichissaient pas leur auteur. Durant d'interminables années, Zola connut les affres de la faim, logeant dans d'ignobles garnis, parmi des filles et des souteneurs, au milieu de descentes de police, telles qu'il nous les a racontées dans *Nana*. Il rêvait alors d'un grand poème : la *Genèse,* sorte de trilogie scientifique et philosophique où il se proposait de raconter la naissance du monde. Il avait déjà commencé cette œuvre immense qui n'a jamais été terminée et qui se compose uniquement de ces huit vers :

Principe créateur, seule Force première,
Qui d'un souffle vivant souleva la matière,
Toi qui vis, ignorant la naissance et la mort,
Du prophète inspiré donne-moi l'aile d'or.
Je chanterai ton œuvre et, sur elle tracée,
Dans l'espace et les temps je lirai ta pensée.
Je monterai vers toi, par ton souffle emporté,
T'offrir ce chant mortel de l'Immortalité.

C'est tout. Dans cette idée de raconter l'histoire de la création, on sent déjà la tendance de l'écrivain aux vastes projets et aux études de longue haleine. Bientôt, dans son cerveau, devait naître la pensée de l'*Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire.*

* * *

Vers la fin de l'année 1861, Zola put, grâce à la recommandation d'un membre de l'Académie de Médecine, ami de sa famille, entrer chez Hachette, au bureau du matériel. Il passait là ses journées à ficeler des paquets. Le soir, rentré dans sa chambre, il écrivait des contes. Il avait définitivement renoncé à la poésie. Ses premières nouvelles : *Le Sang, Simplice, Les Voleurs et l'Ane, Sœur des Pauvres, Celle qui m'aime,* sont de cette époque.

La misère, désormais était vaincue. Mais c'était toujours la gêne,

avec son cortège de dettes et d'humiliations. Cela dura des années encore. Mais Zola était plein de confiance. Il travaillait avec acharnement. Ses anciens camarades, Paul Cézanne et Baille, étaient venus le rejoindre. Le premier se destinait à la peinture, l'autre était élève à l'Ecole Polytechnique. Tous trois se communiquaient leurs rêves, leurs désirs, leurs ambitions, s'encourageaient, se remontaient. D'autres jeunes gens, venus d'Aix, entre autres le poète Antony Valabrègue, faisaient partie de la petite bande. Déjà Zola avait pris l'habitude de recevoir ses amis tous les jeudis et de leur offrir une tasse de thé. « A ces premières réceptions, écrit Paul Alexis, on y trouvait la même tasse de thé et la même poignée de main affectueuse, le même accueil bonhomme de celui que la légende représente comme un malade d'orgueil passant sa vie à adorer son nombril et à se le faire adorer par une bande de galopins. » Pourtant, Zola était terriblement ambitieux ; il rêvait de conquérir la gloire et l'une des premières places parmi les écrivains de son temps ; il rêvait de bouleverser les traditions littéraires et de renouveler les formules. Ambitions très légitimes, d'ailleurs, au service desquelles il mettait sa ténacité, sa capacité de travail, son énergie farouche, prêt à passer sur le « ventre des autres pour réussir » ainsi qu'il l'explique lui-même dans ses premières lettres publiées depuis. Chose curieuse ! A un moment où tout était à la politique, où les jeunes gens se réunissaient pour conspirer contre l'Empire et parler de la République, la « bande » Zola, ne s'intéressait qu'à la littérature, professait pour la politique et les politiciens un mépris superbe, un mépris que Zola montra pendant son existence entière.

« J'ai eu, écrira-t-il plus tard, lors de mon début dans les lettres, un mépris extraordinaire pour la politique. Non seulement, je m'en désintéressais, d'un air superbe d'écrivain qui dédaignait de descendre à cette basse besogne, mais je jugeais les hommes qui s'en occupaient avec une sévérité outrageante, les regardant en bloc comme des sots et des inutiles (1). »

*
* *

Le premier volume publié par Zola fut un volume de vers, cette *Amoureuse Comédie,* dont nous venons de parler et qui fut éditée par son patron, Hachette. Suivirent ensuite, en 1864, les *Contes à*

(1) *Une Nouvelle Campagne.* Quelques années avant, dans le *Figaro* (1880), sous ce titre : *Le Parti de l'Indignation,* Zola s'élevait avec véhémence contre les politiciens. Son article se terminait ainsi :

« Aux armes ! aux barricades ! Nous sommes trente-cinq contre un, nous n'avons qu'à descendre dans la rue pour les supprimer. Plus de républicains, plus de légitimistes, plus de bonapartistes, rien que des citoyens libres qu'on a trop ennuyés et qui ont fait justice ! »

Ninon. L'année après, le jeune écrivain débutait au *Petit Journal*, où il donnait quelques articles, collaborait à la *Vie Parisienne* et au *Salut Public*, de Lyon, où parurent ses études et ses critiques réunies plus tard sous le titre : *Mes Haines* (1). Enfin, cette même année 1865, parut son premier roman : *La Confession de Claude*, chez Lacroix.

Alors Zola, sentant le terrain plus solide sous lui, démissionna de son emploi de chez Hachette, et résolut de gagner sa vie uniquement avec sa plume. Les difficultés, cependant, n'étaient pas entièrement aplanies. Il ne lui fallait pas songer à vivre de ses livres. Il se lança dans le journalisme. Villemessant, alors directeur de l'*Evénement*, le prit avec lui et lui donna une rubrique : *Livres d'aujourd'hui et de demain*. Ses appointements étaient fixés à cinq cents francs. C'était la première fois que Zola touchait une pareille somme.

Très satisfait de ses articles littéraires, Villemessant confia le Salon à Zola. Mais, cette fois, les choses marchèrent moins bien. La première étude souleva une émotion extraordinaire. Cet inconnu qui se dressait contre les illustres de son temps et s'attaquait aux traditions provoqua une tempête. Zola exaspéra les lecteurs avec sa défense opiniâtre de Manet, alors inconnu et bafoué. Cette période de lutte est peut-être la meilleure de son existence littéraire. Avant de juger les artistes, Zola proposait qu'on jugeât d'abord les juges, auxquels il reprochait d'avoir refusé les œuvres de Manet et de Brigot. Puis il tombait à bras raccourcis sur les célébrités officielles, déclarant qu'il faisait peu de cas de la poudre de riz de Cabanel, exaltant le *Dîner sur l'herbe*, de Manet, et la fameuse *Olympia*, qu'il déclarait mettre bien au-dessus de la Cléopâtre en plâtre de Gérome ou des jolies personnes roses et blanches de Dubuffe. « Ceux qui doivent trembler, écrivait-il, ce sont les faiseurs, les hommes qui ont volé un semblant d'originalité aux maîtres du passé ; ce sont ceux qui calligraphient des arbres et des personnages, qui ne savent ni ce qu'ils sont ni ce que sont ceux dont ils rient. Ceux-là seront les morts de demain ; il y en a qui sont morts depuis dix ans lorsqu'on les enterre, et qui se survivent en criant qu'on offense la dignité de l'art si l'on introduit une toile vivante dans cette grande fosse commune du Salon (2). »

---

(1) A cette époque, alors que Zola, encore inconnu, cherchait à placer sa copie dans des revues éphémères, il lui arriva de se présenter, un poème en mains, aux bureaux du *Travail*, périodique du Quartier. La rédaction délibéra sur ce poème et, sur l'avis de... Georges Clemenceau, le refusa. Parmi les rédacteurs du *Travail*, on comptait Pierre Denis et un jeune étudiant en droit qui débuta par une étude sur Edgard Quinet. Ce jeune étudiant s'appelait Jules Méline.

(2) *Mes Haines*. On a pu voir par la suite si Zola disait juste. Il faut remarquer, à ce propos, qu'on a élevé des doutes sur le sens et les connaissances artistiques de Zola. On a prétendu que ses articles lui étaient inspirés par les Manet et les Cézanne dont il s'assimilait, avec cette facilité qui le caractérise, les théories. Il n'est pas facile de se prononcer là-dessus. Il y a *l'Œuvre* où Zola expose ses

Le résultat de cette campagne fut que Villemessant, troublé par les protestations, lui retira le Salon. Zola fit alors ses adieux au public et s'expliqua une dernière fois. On trouve dans cet article quelques irrévérences à l'égard de Fromentin, une défense de Corot, auquel cependant il reproche ses nymphes; de Daubigny et de Pissaro, auquel il dit: « Merci, monsieur, votre paysage m'a reposé une bonne demi-heure, lors de mon voyage dans le grand désert du Salon. » Puis il revient encore sur Manet, et déclare « qu'il l'a défendu, comme il défendra, dans sa vie, toute individualité franche qui sera attaquée. » « Je suis toujours, dit-il, du parti des vaincus. Il y a une lutte évidente entre les tempéraments indomptables et la foule. Je suis pour les tempéraments et j'attaque la foule. »

* * *

Après une année aussi bien remplie, Zola était connu; mais il s'était attiré de redoutables inimitiés. Il avait commencé à exposer sa conception du « roman expérimental ». Il s'était battu contre des gens redoutables et redoutés tels que Barbey d'Aurevilly, qu'il appelait le « catholique hystérique ». Il avait attaqué sans réserves Victor Hugo, le dieu du moment. On ne devait pas lui pardonner ses audaces.

Son Salon terminé, Zola publia, dans l'*Événement*, le *Vœu d'une Morte*, qui n'eut aucun succès. En même temps, pour vivre, il écrivait un roman-feuilleton: *Les Mystères de Marseille*. Puis, sous le titre: *Marbres et plâtres*, il entreprenait une série de portraits signés « Simplice ». Flaubert, Taine, Edmond About, Jules Janin défilèrent dans l'*Événement*. Puis, cette feuille ayant été supprimée, Zola collabora quelque temps au *Figaro*. Cela nous mène à l'année 1867. L'écrivain commença alors à travailler à son premier volume: *Thérèse Raquin*.

Thérèse Raquin fut publiée dans l'*Artiste*, revue dirigée par Arsène Houssaye, sous le titre: *Une histoire d'amour*. Le roman parut en-

---

conceptions en art avec une sûreté de jugement qui semble prouver que son *Salon* était bien de lui et de lui seul. Mais, d'autre part, trente ans plus tard, dans le *Figaro*, Zola, qui ne fréquentait plus alors les Manet, les Degas, les Cézanne, écrit, sur le Salon, des choses déconcertantes. Après s'être plaint de la « note claire » qui domine, et de l'abus qu'on fait de la tâche, il s'emporte contre « la théorie des reflets ». On sent qu'il n'y comprend plus rien. « Rien n'est plus délicat, écrit-il, à saisir et à rendre que cette décomposition et ces reflets, ces jeux du soleil où, sans être déformés, baignent les créatures et les choses. Aussi, dès qu'on insiste, dès que le raisonnement s'en mêle, en arrive-t-on vite à la caricature. » Puis Zola loue Alfred Stevens ; Detaille, « d'une précision et d'une netteté admirables » ; Roll, « le poète ensoleillé des foules et des espaces ». Il ajoute : « Je nomme ceux-ci, j'en devrais nommer d'autres, car jamais peut-être on n'a fait de tentatives plus méritoires dans tous les sens. » Il est heureux qu'il ne nomme pas les autres. Les premiers suffisent. De telles énormités sous la plume du défenseur des premiers impressionnistes font rêver.

suite en volume chez Lacroix, et obtint un certain succès. Dès son apparition, Louis Ulbach, qui faisait les lettres de Ferragus au *Figaro,* se mit à l'éreinter consciencieusement. Il alla jusqu'à parler de « littérature putride ». Déjà, avec *Madeleine Férat,* Zola s'était vu traiter d' « égoutier littéraire ». C'était le bruit qui commençait autour de ses livres et, avec le bruit, le succès assuré.

Mais Zola rêvait depuis longtemps de plus vastes sujets. Fortement influencé par Taine, il songeait à appliquer au roman la « méthode d'observation et d'expérimentation ». A l'exemple de Balzac, il fut tenté d'écrire toute une série de romans embrassant une époque et racontant l'histoire d'une famille, expliquée par les règles de l'hérédité et les modifications apportées à ces règles par les milieux. Pendant plusieurs mois, il étudia obstinément l'histoire naturelle, dressa son plan, traça son arbre généalogique, qu'on retrouve dans le *Docteur Pascal,* puis signa un traité avec son éditeur pour les quatre premiers romans. En mai 1869, il commençait la *Fortune des Rougon.*

III

Il nous faut maintenant examiner quelques-unes des critiques qui ont été formulées sur l'écrivain. On lui a reproché d'abord de manquer de psychologie. Il est certain que Zola n'est pas un psychologue à la façon de Bourget, par exemple. Il n'est pas de « ceux qui font des expériences dans la tête de l'homme » ; il « fait des expériences sur l'homme tout entier ». Mais, à la vérité, ses personnages, tels qu'il les prenait, soit dans un milieu de mineurs, comme dans *Germinal,* soit parmi les ouvriers de l'*Assommoir,* soit parmi les paysans de la *Terre,* avaient-ils besoin qu'on analysât si minutieusement leur mécanisme cérébral ? L'état d'âme d'une Mayolin, d'une Mlle Saget (*Le Ventre de Paris*), d'une Mme Lerat (*Nana*), réclamait-il une étude aussi méticuleuse et aussi fouillée que celui d'un Julien Sorel? Ne suffisait-il pas d'indiquer leur physionomie par un trait pris sur le vif, de leur souffler la vie et de les faire évoluer dans leurs milieux respectifs?

C'est là ce que, de bonne heure, conçut Zola. Avant lui, Flaubert s'était écrié: « Soyons des miroirs grossissants de la vie. » Zola, lui, se révolte contre ceux qui ne voient que « l'homme intérieur », le « pantin métaphysique » ; il explique que l'homme n'est pas sensiblement différent de l'animal, qu'il est soumis aux lois inexorables de l'hérédité, qu'il peut se modifier selon les milieux où il vit, selon l'ambiance où il trempe. Le roman devient ainsi un chapitre d'histoire naturelle. Le rôle du romancier doit être assimilé à celui du savant, qui classe, observe et décrit.

L'observation, cependant, ne saurait suffire. Il faut la compléter

par l'expérimentation. Ce n'est pas tout que de choisir un tempérament, d'en démonter et remonter le mécanisme ; il faut ausi instituer des expériences, voir comment un individu donné, avec ses tares, ses vices, ses facultés, se comportera dans des circonstances et des milieux donnés. C'est ce que l'écrivain explique très nettement (*Préface de la Fortune des Rougon*):

« Je me propose d'étudier comment une famille, un petit groupe d'êtres, se comporte dans une société, en s'épanouissant pour donner naissance à dix, à vingt individus qui paraissent assez dissemblables, mais que l'analyse montre intimement liés les uns aux autres... Et quand je tiendrai tous les fils, quand j'aurai entre les mains tout un groupe social, je ferai voir ce groupe à l'œuvre comme acteur d'une époque historique ; je le créerai agissant dans la complexité de ses efforts. »

Le projet était grandiose et paraissait devoir excéder les forces et le talent du romancier. On a pu voir pourtant que Zola a su le mener à bien. Prenez les œuvres des psychologues qui s'amusent à écrire l'histoire minutieuse et détaillée de l'âme, et voyez s'ils ont jamais pu donner à leurs romans l'intensité de vie qu'on trouve dans Zola. Ce qui intéresse les psychologues, c'est l'étude d'un cas particulier, d'un état d'âme étrange ou morbide. Ce qui préoccupe, avant tout, Zola, c'est l'étude de la vie débordante, entière, pleine. Ses héros ne constituent pas des cas particuliers, ce sont des types généraux, incarnant des catégories, des classes d'individus. S'il est exact d'affirmer que l'homme intérieur fut fermé à Zola, en revanche, il faut bien reconnaître qu'il a su analyser l'âme des foules avec une maîtrise et une passion que nul écrivain n'a atteint avant lui, pas même Balzac, qui demeure inférieur à ce peintre minutieux et puissant, au style large et coloré.

* * *

Cependant, malgré son souci de réalisme et son besoin de vérité, Zola comptera peut-être parmi les romantiques. Quoiqu'il ait pu faire, il a gardé jusqu'au bout l'empreinte de Hugo et de Musset. En vain, s'est-il élevé contre «la convention idéaliste qui ne voit que l'âme et néglige le corps » ; en vain, a-t-il accusé le « coup de folie romantique » et s'est-il refusé à « voir le monde dans un affolement cérébral, dans la vision des nerfs détraqués ». Malgré ses efforts persistants, il n'est point parvenu à se débarrasser de son tour d'imagination romantique. La beauté de son œuvre, où se manifestent à la fois les tendances romantiques et réalistes, vient d'ailleurs de cela. Né au « confluent de Balzac et de Hugo », en même temps qu'il s'avère l'observateur rigoureux de l'homme, Zola devient le poète épique de son époque.

Jules Lemaître, qui n'est pas tendre pour l'auteur de *Nana*, a fort bien vu et indiqué l'idéalisme (1) de celui qu'il appelle l'auteur d'une « épopée fangeuse », et auquel il reconnaît formellement un extraordinaire don de création. Il considère son histoire des *Rougon-Macquart* comme une épopée moderne. Ce qui est certain, c'est que Zola, tout en négligeant de fouiller profondément l'âme, parvient, selon le procédé romantique, à donner la vie à tout ce qu'il touche. Prenez la *Bête humaine*, voyez cette machine qui s'enfonce dans la nuit, sans frein, sans conducteur. N'a-t-elle pas une analogie évidente avec ce canon désemparé de *Quatre-Vingt-Treize*, auquel Hugo prête une pensée et qu'il fait bondir et rebondir sur un navire, comme une bête révoltée, s'acharnant après ses maîtres. De même, dans la *Fortune des Rougon*, ce cimetière, où l'on voit les morts souffler leur haleine aux visages de Miette et de Silvère et les inviter à l'amour.

Dans *Germinal*, c'est le Voreux qui devient une sorte de monstre, « avale les hommes par bouchées de vingt et de trente, d'un coup de gosier si facile qu'il semble ne pas les sentir passer », avec « son air mauvais de bête goulue accroupie là pour manger le monde ». Dans l'*Assommoir*, c'est l'alambic du père Colombe « avec ses récipients de forme étrange, ses enroulements sans fin de tuyaux » ; dans le *Ventre de Paris*, ce sont les Halles ; dans *Au Bonheur des Dames*, c'est l'énorme magasin qui mange les petits commerçants, absorbe tout un quartier.

On pourrait multiplier les exemples. Zola, d'ailleurs, savait parfaitement à quoi s'en tenir là-dessus. Il semble même qu'il a particulièrement souffert de ne pouvoir échapper à une influence qu'il jugeait pernicieuse. « J'ai trop trempé dans la mixture romantique, écrit-il ; je suis né trop tôt. Je le hais pour toute la fausse éducation littéraire qu'il m'a donnée. J'en suis et j'en enrage (2). » Et ailleurs : « Ah ! nous y trempons tous dans la sauce romantique. Notre jeunesse y a trop barboté ; nous en sommes barbouillés jusqu'au menton (3). »

*
* *

Pourtant, ce poète, dont l'œuvre est débordante de vie et de lumière, s'est vu refuser tout style et toute littérature. Ce qui est vrai, c'est que Zola n'a pas l'écriture artiste. Il ne recherche pas la couleur des phrases et n'use pas du pointillisme littéraire comme les Goncourt. Il ne recherche pas davantage la précision du terme, le vocable juste comme Flaubert, ou la notation exacte fixée dans une phrase simple et

(1) *Les Contemporains.*
(2) *Le Roman expérimental.*
(3) *L'Œuvre.*

courte, comme Maupassant. Ses romans, surtout les derniers, abondent en répétitions, en clichés, en détails fatigants sur lesquels il insiste et revient trop souvent. Mais ce qu'il faut voir dans Zola, c'est l'ensemble. Jules Lemaître l'a excellemment expliqué : « Dans les romans de Zola, écrit-il, tout est largement construit, fait pour être embrassé d'ensemble et de loin; il ne faut pas chicaner sur les phrases, mais prendre cela comme cela a été écrit, par grands morceaux et par blocs et juger de ce que vaut le style par l'effet total d'un tableau (1). »

D'ailleurs, il ne faudrait pas exagérer. Si le style de Zola n'est pas sans défaut, il n'en est pas moins vrai qu'on rencontre, dans ses premiers romans surtout, des pages absolument irréprochables, et que telles de ses descriptions, celle du bois de Boulogne, par exemple, dans la *Curée*, sont d'une netteté et d'une pureté de forme admirables. Le style de Zola est avant tout fait de clarté; c'est le style d'un homme qui, sans recherches d'effet, s'efforce de rendre exactement, avec les mots appropriés, ses impressions et ses pensées. Il l'a parfaitement indiqué lui-même:

« Ah! la clarté, la limpidité, la simplicité, imaginez-vous que j'en meurs! Pour moi, il n'est pas certain que deux et deux font quatre, et il faut que je le prouve. Si mes livres sont si longs, si je me répète tant, c'est que je crains toujours de n'avoir pas été compris... Oh! pas septentrional pour un sou. Latin dans le cœur et le cerveau, amant fou des belles architectures symétriques, constructeur de pyramides sur le brûlant ciel bleu. Tel est mon état, je n'en comprends pas d'autre. Je voudrais la phrase de cristal, claire et si simple, que les yeux ingénus des enfants pussent la pénétrer de part en part, s'en réjouir et la retenir. Je voudrais l'idée transparente elle-même et d'une solidité de diamant dans le cristal de la phrase (2). »

IV

Continuons à examiner les critiques dirigées contre Zola. Un des principaux reproches qu'on lui a adressés, c'est celui de plagiat. Zola plagiaire. Voilà une accusation plutôt faite pour soulever les rires. Pourtant elle a été formulée. Zola n'a pas eu de peine à répondre à

(1) *Les Contemporains*. Jules Lemaître ajoute : « Je fais bien mon compliment à ces esprits fins et délicats pour qui la mesure, la décence et la correction sont si bien le tact de l'écrivain que, même après la *Conquête de Plassans*, la *Faute de l'abbé Mouret*, l'*Assommoir* et la *Joie de Vivre*, ils tiennent M. Zola en petite estime littéraire et le renvoient à l'école parce qu'il n'a pas fait de bonnes humanités et que peut-être il n'écrit pas toujours parfaitement bien. Je ne saurais me guinder à un jugement aussi distingué. »

(2) *Nouvelle campagne. A la jeunesse.*

ses détracteurs. Cela lui a donné simplement l'occasion de nous faire connaître ses procédés de travail, ses angoisses et ses tourments, durant la gestion d'une œuvre, de nous faire pénétrer plus avant dans son intimité.

« Que d'heures terribles, s'écrie-t-il, dès le jour où je commence un roman! Et quand il est fini, ah! quel soulagement. Non pas cette jouissance du monsieur qui s'exalte dans l'adoration de son fruit, mais le juron du portefaix qui jette bas le fardeau dont il a l'échine cassée (1). »

« Je pleure de rage, dit-il encore, sur mes manuscrits. — Je ne lance pas un livre sans le croire inférieur à ses aînés (2). »

Puis le romancier nous explique sa méthode de travail, comment il se documente, à quelles sources il puise. Il nous dit comment, à chaque roman nouveau, « il s'entoure de toute une bibliothèque sur la matière traitée », « interroge toutes les personnes compétentes », voyage, « va voir les horizons, les gens et les mœurs. » « Il ne s'agit pas, écrit-il, d'être un savant, de faire des découvertes, d'épuiser des vérités connues, mais simplement de savoir sur quel terrain on se trouve pour y bâtir l'hypothèse nouvelle qu'on apporte (3). »

« Comment veut-on, ajoute-t-il, que je n'aie vécu que de moi, que je n'aie pas puisé les matériaux d'une telle construction dans tout ce qui m'entourait ! » En effet. Et pour chacun de ses romans, Zola s'adresse à des amis capables de le renseigner utilement, tente des démarches, compulse, étudie. Pour la *Fortune des Rougon*, c'est le livre de Ténot sur les événements tragiques qui se passèrent dans le Var en 1851, qu'il met à contribution. Pour la *Curée*, Jules Ferry lui fournit des notes pour faire vivre les transformations du Paris du baron Haussmann. Il s'adresse à Maxime du Camp pour le *Ventre de Paris;* à Halévy, pour son théâtre, de *Nana;* le *Sublime* de Denis Poulot lui permet de construire l'*Assommoir;* Chauchat le documente pour écrire *Au Bonheur des Dames*. De même pour les autres romans. C'est tantôt Frantz Jourdain qui lui donne des notes sur l'architecture, tantôt le docteur Maurice de Fleury, tantôt Henry Céard pour la musique, Thyébaut pour les questions de droit.

Dès lors, Zola a le droit de hausser les épaules quand on l'accuse de plagiat. Il nous a dit comment il bâtit ses romans, à l'aide de quels matériaux il construit son œuvre. Et l'on peut voir qu'il n'outrepasse nullement les droits du romancier. On connaît les procédés, la méthode. C'est clair, c'est net. Où peut-on découvrir le plagiat là-dedans? L'écrivain n'a-t-il pas quelque raison de s'écrier: « J'ai passé

(1) *L'Œuvre.*
(2) *Le Roman expérimental.*
(3) *Nouvelle campagne.*

déjà plus de trente années de mon existence à créer, et les enfants sont là, plus de mille, sortis de moi, et des pages, et des pages, tout un monde de personnages et de faits. Est-ce que je n'ai point assez prouvé ma virilité de créateur d'hommes? Est-ce que ma famille n'est point assez vaste, comment voulez-vous que le rire ne me soulève pas, lorsqu'on m'accuse de voler les enfants des autres (1). »

*
* *

Ordurier!

Ça, c'est le grand reproche. A chaque roman nouveau de Zola, on est sûr de le retrouver. Depuis *Madeleine Férat*, on a essayé de l'écraser sous cette épithète. On l'a montré se complaisant dans la plus basse bestialité, vivant dans les saletés et les ignominies. On a même ajouté que l'écrivain prodiguait les détails obscènes par calcul et pour amorcer les lecteurs. Mais ce qui est le plus curieux, c'est que ceux qui accusent Zola de pornographie ne sont généralement pas exempts de reproches et formulent d'ordinaire leurs griefs dans un véritable langage de barrière (2).

Il n'est pas utile de répéter ici les arguments mille fois fournis en faveur du droit de l'artiste à tout dire, à tout exprimer, à tout peindre. Pourquoi le romancier, désireux de tracer un tableau exact de la vie, serait-il tenu de cacher certaines choses, de déguiser certaines « réalités? » Son rôle est de montrer aux lecteurs ce qu'il a vu lui-même et comment il a vu, sans rechercher si c'est ou non moral. « On ne s'imagine pas, dit Zola, un chimiste se courrouçant contre l'azote, parce que ce corps est impropre à la vie, ou sympathisant tendrement avec l'oxygène pour la raison contraire... Nous enseignons l'amère science de la vie, nous donnons la hautaine leçon du réel. Voilà ce qui existe; tâchez de vous en arranger... Je ne connais pas d'école plus morale et plus austère (3). »

Au fond, la morale n'a rien à voir en cette affaire. Le romancier n'a pas à s'en préoccuper. S'il lui convient de décrire un accouchement, c'est qu'il a trouvé l'accouchement dans la vie; s'il dépeint l'acte sexuel, c'est que cet acte sexuel fait partie de la vie. Les tares, les vices, les laideurs lui appartiennent; il lui faut, dans un souci de réalité, les faire passer impartialement sous les yeux des lecteurs. Le vice et la vertu sont des produits comme le vitriol et le sucre, que l'observateur doit froidement, méticuleusement analyser, sans se soucier de jeter un voile sur des choses que le bon ton exige de bannir, mais que la vérité réclame impérieusement.

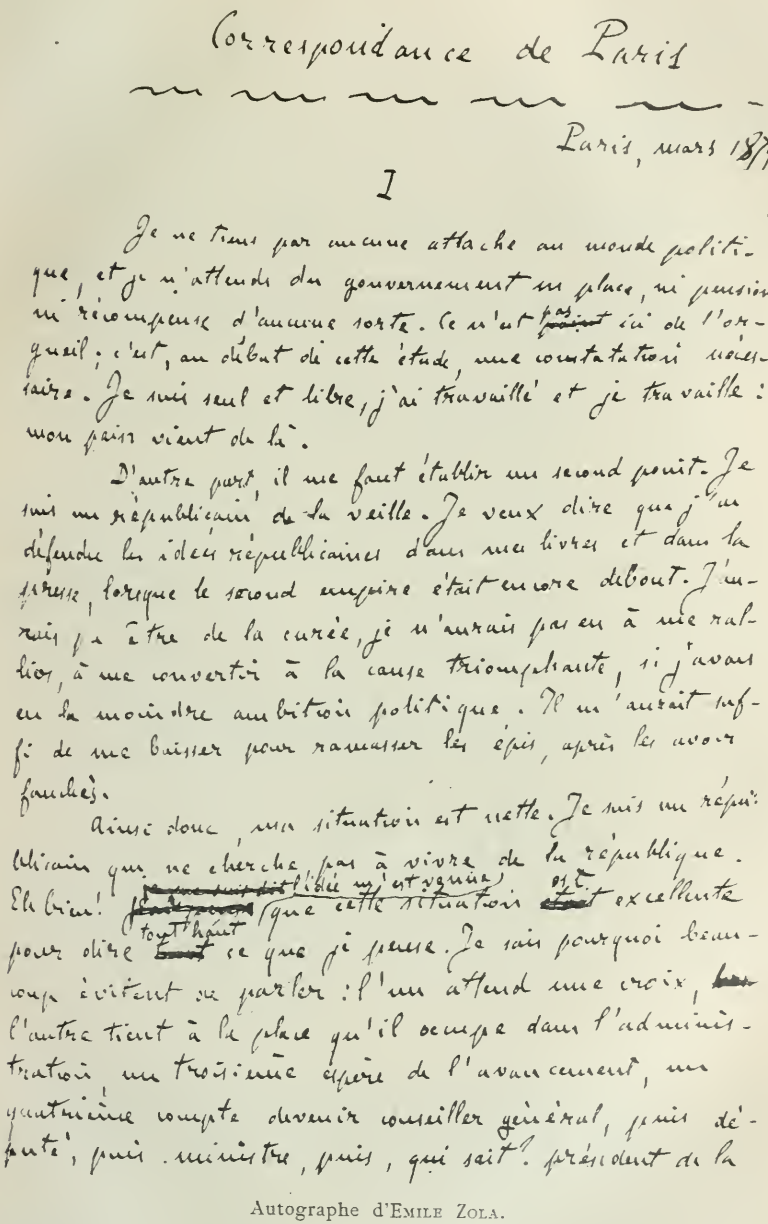
---

(1) *Nouvelle campagne : Les droits du romancier.*

(2) Voir Léon Bloy : *Je m'accuse.* « J'ai connu, dit-il, une vieille putain qui aimait Zola à la furie. »

(3) *Le Naturalisme au théâtre.*

Il nous reste à contrôler l'accusation de pessimisme dont Zola a été l'objet. Il est étrange que tous les écrivains qui se sont occupés


Correspondance de Paris

Paris, mars 1879.

I

Je ne tiens par aucune attache au monde politique, et je n'attends du gouvernement ni place, ni pension, ni récompense d'aucune sorte. Ce n'est pas ici ou l'orgueil; c'est, au début de cette étude, une constatation nécessaire. Je suis seul et libre, j'ai travaillé et je travaille : mon pain vient de là.

D'autre part, il me faut établir un second point. Je suis un républicain de la veille. Je veux dire que j'ai défendu les idées républicaines dans mes livres et dans la presse, lorsque le second empire était encore debout. J'aurais pu être de la curée, je n'aurais pas eu à me rallier, à me convertir à la cause triomphante, si j'avais eu la moindre ambition politique. Il m'aurait suffi de me baisser pour ramasser les épis, après les avoir fauchés.

Ainsi donc, ma situation est nette. Je suis un républicain qui ne cherche pas à vivre de la république. Eh bien! ~~[illegible]~~ que cette situation ~~est~~ excellente pour dire tout haut ce que je pense. Je sais pourquoi beaucoup évitent de parler : l'un attend une croix, ~~l'un~~ l'autre tient à la place qu'il occupe dans l'administration, un troisième espère de l'avancement, un quatrième compte devenir conseiller général, puis député, puis ministre, puis, qui sait? président de la

Autographe d'Emile Zola.

d'étudier l'auteur des *Rougon-Macquart* aient découvert en lui une sorte de misanthrope, voyant tout en laideur, salissant tout ce qu'il

touchait. Comment ne s'est-on pas aperçu, au contraire, que Zola était un amoureux fervent de la vie, de la vie telle qu'elle se montre, en dépit de toutes ses saletés, de tous ses vices. Comment n'a-t-on pas observé que Zola, loin d'être le noir et malfaisant détracteur de la vie qu'on représente, était, au contraire, un esprit de bonté. « Zola était bon, affirme Anatole France. Il avait la grandeur et la simplicité des grandes âmes. Il était profondément moral. Il a peint le vice d'une main rude et vertueuse. Son pessimisme apparent, une sombre humeur répandue sur plus d'une de ses pages cachent mal un optimisme réel, une foi obstinée au progrès de l'intelligence et de la justice (1). »

Ce qui caractérise, en effet, Zola, c'est son large esprit de bonté, une pitié immense et débordante qui embrasse les hommes, les bêtes et les choses, qui va de la plante à l'animal. Tout ce qui vit, tout ce qui est l'intéresse, sollicite le poète qui est en lui. « La nature, écrit-il, c'est la force première, le moyen et le but, l'arche immense où toutes choses s'animent du souffle de tous les êtres (2). »

A chaque page, à chaque instant, son amour pour la vie apparaît. Ses personnages, si mauvais soient-ils, il se penche sur eux, nous démontre qu'ils ne le sont pas foncièrement, que c'est le milieu social qui les pourrit. Tous, d'ailleurs, ne sont pas aussi ignobles qu'on le prétend. Il y a Gouget, de l'*Assommoir,* l'ouvrier laborieux, loyal, admirable; Christine, l'épouse fidèle et aimante de l'*Œuvre;* Florent, le maigre rêveur du *Ventre de Paris.* Qu'on songe aussi aux miséreux sur le sort desquels le romancier s'efforce de nous apitoyer: les mineurs de *Germinal,* déroulant leur lamentable existence dans les corons sales et répugnants; qu'on se rappelle la promenade, dans *Paris,* de l'abbé Froment, à travers les quartiers pauvres de la Butte, parmi les taudis infects où nichent les Salvat.

« Je suis un homme, affirme Zola, qui aime les halles, les gares, les grandes villes modernes, les foules qui les peuplent, la vie qui s'y décuple, dans l'évolution des sociétés actuelles... Optimiste, oh! de tout mon être, contre le pessimisme imbécile, la honteuse impuissance à vouloir et à aimer. J'ai mis ma foi en la vie, je la crois l'éter-

---

(1) Anatole France : *Discours prononcé aux funérailles de Zola.* M. Bergeret ajoute : « Ce réaliste sincère était un ardent idéaliste. Son œuvre n'est comparable qu'à celle de Tolstoï. Ce sont deux vastes cités idéales élevées par la lyre aux deux extrémités de la pensée européenne. Mais celle de Tolstoï est la cité de la résignation. Celle de Zola est la cité du travail. »

Jules Lemaitre *(Les Contemporains)* prétend que Zola « avec l'ardeur sombre d'un fakir, maudit la vie dans sa source et l'homme dès les entrailles de sa mère ». Nous avons vu, d'autre part, qu'il en fait un poète épique, épris d'idéalisme. Mais l'on sait que Jules Lemaître jongle volontiers avec les contradictions.

(2) *L'Œuvre.*

nellement bonne, l'unique ouvrière de la santé et de la force. Elle seule est féconde, elle seule travaille à la cité de demain (1). »

Son amour de la vie est si grand qu'il s'attriste à constater les progrès de la dépopulation. Il rêve d'écrire un roman, le *Déchet,* où il dira « tout ce qu'une ville comme Paris tue de germes, dévore d'êtres à naître, consomme d'avortements; une sorte de vaste poème où il plaidera les droits à la vie, avec toute la passion qu'il a dans le cœur (2). » En attendant, il part en guerre contre Schopenhauer, « avec sa théorie de la douleur de vivre, sa haine de la femme et de l'amour » : il bataille contre « nos petits Schopenhauer, nos petits Wagner, les dégénérés, les impuissants, les pâles éphèbes et les vierges insexuées, minces comme des perches » ; il souhaite « une société nouvelle, de braves hommes, de braves femmes, des ménages ayant chacun douze enfants, pour crier la joie humaine à la face du soleil » (3). Il va bien, le pessimiste.

De sa tendresse immense, il réserve une large part aux bêtes. Son œuvre est peuplée d'animaux, des lapins, des poules, des pigeons, des canards. Il y a la Minouche, la chatte délicate et curieuse; le chien Mathieu, les chevaux Trompette et Bataille, les deux vieux martyrs de la mine; la vache la Coliche, dont il a voulu « que les couches fussent le symbole de la vie immortelle, coulant de l'animalité et de l'humanité éternellement ». Il y a, enfin, le petit lapin blanc Pologne, si câlinement couché sur les genoux de Souvarine, qui aime à le caresser en rêvant le bonheur du monde par le fer et la flamme.

Tel est le pessimisme de Zola, ce pessimisme spécial qui lui fait aimer les hommes, les animaux, les plantes et jusqu'aux choses inanimées qui l'entourent; ce pessimisme qui lui fait exalter la vie et lui dicte un hymne « à toutes les semences, à tous les germes, à la vie que j'ai aimée dans son plus humble frisson, à la vie dont ma seule ambition a été d'écrire l'immense poème, quitte à lui sacrifier les choses admises et sacrées, l'estime des gens pauvres qui ne peuvent admettre qu'on accepte tout et qu'on dise tout pour la gloire de la vie » (4).

---

(1) *Nouvelle Campagne.*

(2) C'est là l'idée première de *Fécondité.* Selon nous, Zola s'est trompé grossièrement. Il n'a pas su voir que la femme doit, avant tout, être affranchie du fardeau de la maternité. Son amour des grandes familles l'a empêché de noter la misère et la douleur qui résultent du trop grand nombre d'enfants dans un ménage de pauvres gens. Puis ce chant continuel à la famille, au « ventre sacré », aux « germes », à la femme féconde devient agaçant. Cette Bible des femmes en gésine est franchement ennuyeuse. *Fécondité* est peut-être le plus mauvais roman de Zola, avec *Travail* et *Vérité,* évangiles enfantins où l'auteur se répète pendant des centaines de pages.

(3) *Nouvelle Campagne.*

(4) *Ibid.*

V

Nous nous sommes efforcés de dégager la véritable personnalité d'Emile Zola, en combattant pied à pied les critiques générales dont on l'accable. Cette méthode nous a permis de montrer le poète amoureux, fervent et enthousiaste de la nature, dont l'ambition était de décrire la vie avec un souci de réalisme en même temps qu'il la chantait avec un optimisme inlassable. Deux êtres différents se heurtent dans Zola et finissent par s'harmoniser. Le réaliste, d'une part, qui s'efforce de voir les choses froidement et de les peindre d'un pinceau implacable ; l'idéaliste, que conduit un désir de plus en plus fort de justice, de bonté et de beauté. Il y a quelquefois lutte entre les deux, d'où le pessimisme apparent de certaines pages ; mais, le plus souvent, les deux tempéraments se fondent, et le poète fraternise avec l'observateur naturaliste.

L'histoire de Zola, depuis l'apparition du premier volume des *Rougon-Macquart,* est celle de ses livres et de son évolution intellectuelle. Désormais sorti de la médiocrité et de la gêne, il gagne de l'argent, édifie une fortune et commence à vivre bourgeoisement. Ce n'est que plus tard et à la suite de son rôle dans l'affaire Dreyfus qu'il jugera plus nettement les problèmes de son époque et montrera une compréhension plus claire des besoins sociaux.

Il est aisé de démontrer que d'un bout à l'autre de son existence littéraire, Zola n'a fait que marcher vers plus de vérité et plus de justice (1). Certes, comme tout homme, il a eu ses faiblesses et ses petitesses. Il fut une époque où il courut au devant du ridicule en s'obstinant à poser sa candidature à l'Académie (2), où il provoqua l'indignation en refusant de protester en faveur de Jean Grave (3).

---

(1) « Dans ses romans, dit Anatole France, il poursuivit d'une haine vigoureuse une société oisive, frivole, une autocratie basse et nuisible, il combattit le mal du temps : la puissance de l'argent. Démocrate, il ne flatta jamais le peuple et il s'efforça de lui montrer les servitudes de l'ignorance, les dangers de l'alcool qui le livrent imbécile et sans défense à toutes les oppressions, à toutes les misères, à toutes les hontes. Il combattit le mal social partout où il le rencontra. Telles furent ses haines. » (Discours aux funérailles de Zola.)

(2) On a essayé de couvrir Zola de ridicule, au moment de sa candidature à l'Académie. Pourtant, si l'on admet l'utilité de l'Académie, on devra reconnaître que la place de Zola y était tout indiquée. D'autres écrivains indépendants sont sous la Coupole, sans que nul n'ait tenté de les bafouer à ce propos. Par exemple le fougueux Jean Richepin, qui a écrit autrefois des pages irrévérencieuses sur les académiciens, et qui aujourd'hui se met à plat ventre devant les immortels.

(3) En octobre 1899, le journal l'*Homme Libre* publia une lettre ouverte à Emile Zola (Dreyfus venait d'être gracié) lui demandant d'entreprendre une campagne pour la libération des anarchistes qui étaient au bagne (Monod, Liard-Courtois, Chevry, Beury, Lardaux, Vauthier, Régis, Meunier, etc...). Zola convoqua l'auteur de cette lettre et lui promit son concours. Il lui expliqua, en outre, combien il

Mais depuis, l'homme qui est devenu, selon l'expression d'Anatole France, un moment de la conscience humaine, a su, par le courage qu'il a montré et le dévouement dont il a fait preuve, mériter l'oubli, pour ses pitoyables erreurs.

Si l'on examine son œuvre dans son ensemble, et si on le suit, du jour où il publia ses premiers articles de combat jusqu'à l'instant où il laisse inachevé son dernier roman, on peut voir que Zola s'est efforcé d'aller toujours plus avant sur la route du progrès et de la vérité, que chaque fois qu'il a rencontré sur cette route un fléau, il l'a combattu, une injustice, il l'a dénoncée, et qu'ainsi il a fait une besogne de révolutionnaire.

Prenez-le au moment où il arrive sur la scène littéraire. Hugo trône alors en maître adulé et indiscuté. Tout de suite, Zola se met à guerroyer contre « les apothéoses creuses, les grands sentiments faux, les formules toutes faites et l'étalage de dissertations morales ». Aux fictions romantiques, il veut substituer les vérités scientifiques. Et du jour où il a compris que « le bonheur n'est pas dans le mensonge et l'ignorance; qu'il est hors de l'illusion, du rêve creux qui amollit et désespère, dans la vérité, l'acception courageuse de la vie qui mérite d'être vécue », il ne cesse de magnifier cette vie, de chercher cette vérité, but éternel vers lequel vont s'orienter tous ses efforts.

Avec les *Rougon-Macquart*, il entreprend la satire démesurée, caricaturale parfois, des mœurs, des vices de toute « une époque de folie et de honte » (1). Il attaque la vieille société, met à nu ses tares, ses injustices, dénonce le mensonge partout où il se glisse, arrache le masque des hypocrisies. Son *J'accuse* n'est pas d'hier. Il date du jour où Zola a pris une plume. D'un bout à l'autre de son œuvre, il n'a cessé d'accuser.

Il a accusé les politiciens et les hommes d'affaires de la *Curée* et de l'*Argent;* il a accusé Son Excellence Eugène Rougon. Dans la *Faute de l'abbé Mouret*, il a accusé le monde clérical, l'ascétisme religieux; dans l'*Assommoir*, il a mis en cause la misère et l'alcool; dans *Nana*, c'est la perversion et le vice des classes supérieures; dans *Germinal*, c'est le capitalisme. Et dans ses autres romans, ce sont les grands magasins, les paysans, les gens de finance, l'armée; toute l'injustice, tout le mal qu'il a accusés.

---

regrettait de n'avoir pas signé la pétition en faveur de Jean Grave, autrefois. Sa réponse recueillie parut dans le numéro de l'*Homme Libre* du 18 octobre 1899. Dans l'*Aurore*, Henry Leyret la commenta. Ajoutons qu'à la suite de Zola, une campagne vigoureuse fut menée en faveur des anarchistes qui aboutit à la libération de cinq d'entre eux. On peut voir par cet incident quelle évolution s'était accomplie dans l'esprit de Zola et comment le bourgeois paisible, éclairé par les lueurs de ce grand drame que fut l'Affaire Dreyfus, en était arrivé à des conclusions révolutionnaires.

(1) *La Fortune des Rougon* : Préface.

Mais en même temps qu'il s'attaquait aux fléaux, Zola s'occupait des remèdes. Les questions sociales s'agitaient autour de lui, l'attiraient, sollicitaient sa curiosité. Il s'attachait à résoudre les problèmes qui se posent inexorablement; il en poursuivait la solution. On peut voir, par ses derniers livres: *Travail, Vérité,* dans *Paris,* déjà, que le socialisme avait entièrement conquis son esprit (1).

*
* *

Parfois, comme Renan, Zola semble admettre volontiers un gouvernement de lettrés, une sorte de mandarinat, de hiérarchie sociale avec les savants, les littérateurs, les artistes en haut de l'échelle, tenant les rouages de l'autorité. D'autres fois, au contraire, il penche pour le rêve de Proudhon: une société sans grands hommes, sans génie:

« Ils sont terribles, d'un danger social extrême. Pour le juste, dont le rêve est le plus possible d'équité et de vérité sur la terre, les petits de ce monde ayant chacun droit au morceau de pain quotidien, le grand homme devient un monstre qui terrifie les humbles et mange leur part. L'effort de la nature devrait être de le détruire, de le ramener aux proportions communes, frère pour ses frères (2). »

Ce ne sont pas là affirmations d'un homme malade d'orgueil, gonflé de vanité tel qu'on a voulu le dépeindre. Ce sont les tâtonnements d'un esprit assoiffé de fraternité et d'égalité, rêvant de la paix et du bonheur social. Bien avant l'affaire Dreyfus, où il devait se jeter à corps perdu (3), Zola poussait ce cri : « Encore de la lumière et plus de lumière encore, et tout le soleil qui flambe et qui féconde. » Il s'élevait contre le bas antisémitisme de son époque. Il s'affirmait internationaliste: « Désarmons nos haines, aimons-nous dans nos villes, aimons-nous par dessus nos frontières, travaillons à fondre les races en une seule famille enfin heureuse! Et laissons les fous, laissons les méchants retourner à la barbarie des forêts, ceux qui s'imaginent faire de la justice à coups de couteaux (4). »

---

(1) Ce n'est pas que nous admirions outre mesure ces Evangiles. Les derniers romans de Zola nous paraissent devoir compter parmi les plus mauvais. *Travail,* par exemple, n'est que le recommencement de *Germinal,* délayé, allongé, surchargé d'inutiles détails et agrémenté d'une « vision de l'avenir » plutôt puérile.

(2) *Nouvelle Campagne.*

(3) On est bien obligé de reconnaître, quel que soit l'esprit de parti, que Zola n'avait aucun intérêt à se jeter dans cette affaire. Sa gloire littéraire était immense, sa fortune respectable. Le calme se faisait peu à peu autour de son œuvre et nul doute qu'il ne fût parvenu tranquillement à l'Académie et aux honneurs. Son *J'accuse* réveilla toutes les fureurs, mit son existence en danger, souleva contre lui les foules hostiles du Palais de Justice. Qu'avait-il à gagner au milieu de ces haines et de ces colères, sinon la satisfaction du devoir accompli et la joie du « geste » ?

(4) *Pour les Juifs.*

Que restera-t-il de Zola? Jusqu'à quand et dans quelle mesure s'exercera son influence? Sans vouloir jouer au prophète, il est aisé de l'indiquer. L'influence de son œuvre dans la littérature moderne est indéniable; il n'est pas d'écrivains qui aient pu l'éviter. Certes, Zola n'a point laissé de disciples, au sens véritable du mot. Ses amis de Médan sont très différents du maître. Maupassant ne peut être considéré comme son élève, pas plus que Joris Karl, ni même Paul Alexis. Mais chacun d'eux se ressent, malgré tout, de l'influence de l'auteur des *Rougon-Macquart*. Ils ont vécu de Zola, profité de ses leçons, usé de ses méthodes et, malgré une éclipse momentanée du naturalisme, un renouveau de l'art idéaliste, mystique et romantique, on reviendra à Zola, à la peinture fidèle des mœurs et des vices d'une époque.

Zola restera comme homme d'action et de travail, par le bel exemple d'énergie et de ténacité qu'il a donné (1). Il restera comme poète. S'il n'a pas créé de « types », si ses personnages ont quelque peu des allures d'automates, animés d'une vie factice, en revanche, ses foules, ses milieux vivent avec une intensité prodigieuse. Peut-être même pourra-t-on lui reprocher d'avoir donné trop de place à l'étude du milieu et d'avoir écrasé l'homme sous l'immense poésie des choses. On lui fera un grief aussi d'avoir poussé trop loin la négligence de la forme, notamment dans ses derniers romans, où l'observation cède la place à la thèse et où l'entassement des détails devient fastidieux. Malgré ces imperfections, Zola demeurera comme une sorte de prophète moderne, de sublime visionnaire, chantant la vie avec ses joies, ses douleurs et ses espoirs, les yeux fixés sur l'avenir, qui s'en est allé sans avoir pu achever son œuvre et donner sa conclusion, léguant à ses descendants le soin de la continuer, de préparer le triomphe du vrai et du juste.

Derrière lui, d'autres viendront qui reprendront la besogne :

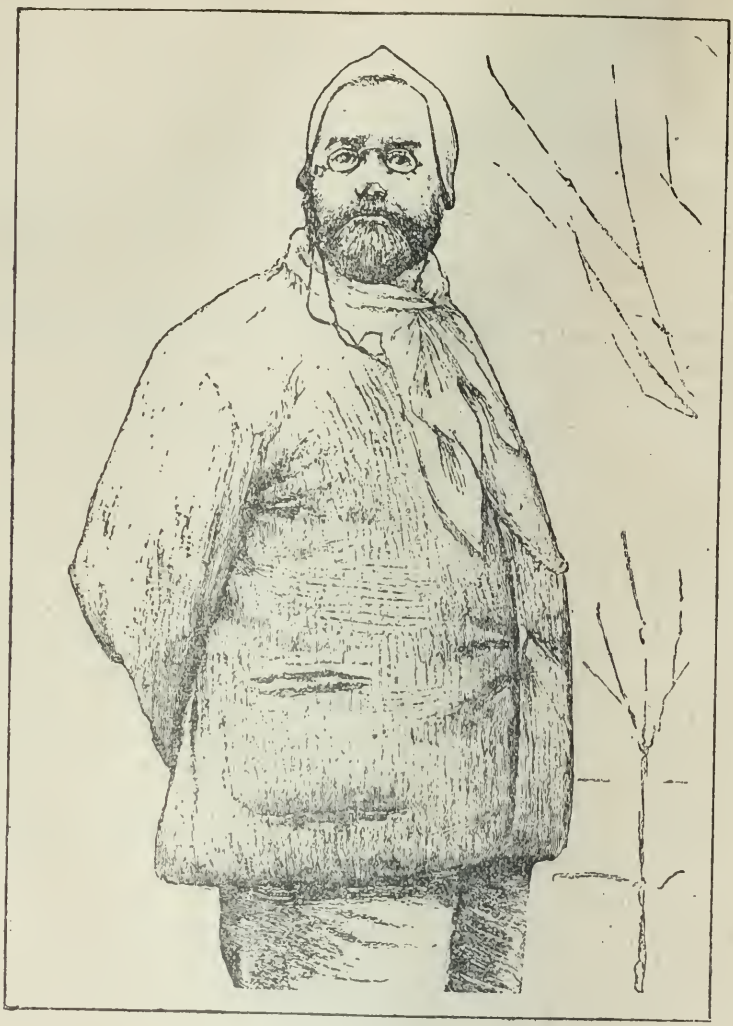
« Des hommes passaient, une armée noire, qui germait lentement dans les sillons, grandissant pour les récoltes futures et dont la germination allait faire bientôt éclater la terre (2). »

(1) « On ne vit que de science, écrit-il. C'est la science qui prépare le vingtième siècle. Nous serons d'autant plus heureux et honnêtes que la science aura davantage réduit, idéal, l'absolu, l'inconnu. » *(Le Roman expérimental.)* Et il ajoute : « Travaillez, travaillez, tout est là. »

(2) Fin de *Germinal*.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant : Ernest Reynaud.



EMILE ZOLA

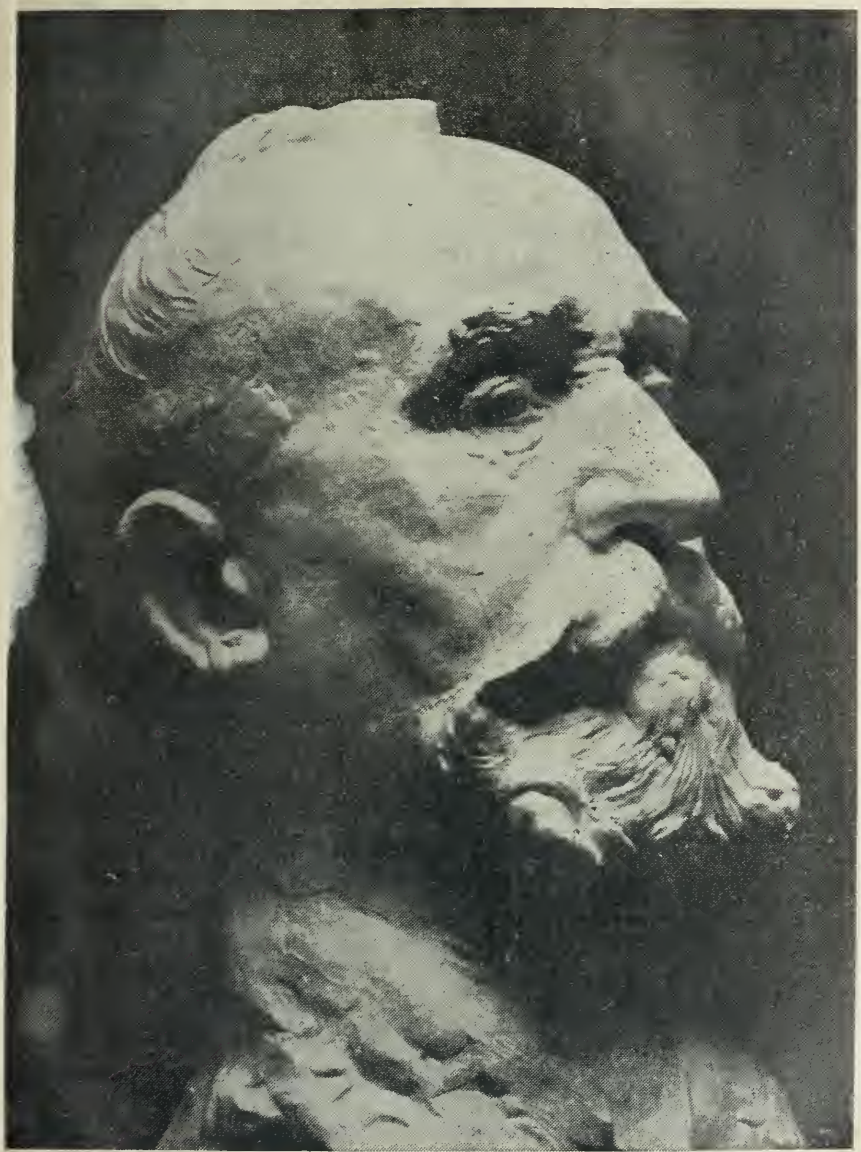
Composition de DE LA BARRE.
Gravé par FLORIAN pour la *Revue Illustrée* (15 février 1887).
Extrait : *Emile Zola en Images*, par JOHN GRAND-CARTERET,

Lisez tous les Samedis

Les Hommes du Jour

La plus intéressante des publications hebdomadaires illustrées
Le N° : **10** centimes.

EMIÈRE ANNÉE. — N° 2
= 1er Avril 1909 =



Buste de Puvis de Chavannes par Rodin (Photographie Druet)

PUVIS DE CHAVANNES

par Léon WERTH

LE NUMÉRO : 25 CMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres
et l'Influence des Grands Morts de notre temps

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Elie Faure
Georges Pioch	Gustave Hervé	Paul Signac
Hubert Lagardelle	Maurice Robin,	L. et M. Bonneff
Gaston Syffert	Manuel Devaldès	A. Delannoy
Amédée Dunois	Miguel Almereyda	Paul Cornu

Paru : **Emile ZOLA.** — *Paraîtra le 15 Avril :* **BEETHOVEN.**

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Léon Gambetta	**Edouard Manet**
Elisée Reclus	**H. de Balzac**
Beethoven	**Jules Vallès**
Karl Marx	**Daumier**
Baudelaire	**Michelet**
Ibsen	**Seurat**
Blanqui	**Dalou,** etc.

En faisant paraître cette nouvelle revue nous nous proposons un double but :

1° Présenter à ceux qui les ignorent ou ne les connaissent qu'imparfaitement, les hommes qui ont contribué à former la pensée moderne sous ses expressions : artistique, littéraire, scientique et politique ;

2° Mettre de l'Unité, introduire un ordre dans la multitude des sensations éveillées en nous par les productions du génie humain.

Peintres, littérateurs, théoriciens, musiciens, savants, hommes politiques et hommes d'action ; maitres illustres consacrés par la renommée ; gloires plus obscures dont la renommée ne dépassa jamais le cercle d'une élite, mais dont l'influence fut néanmoins prépondérante ; en un mot, tous ceux de nos aînés qui ont suscité les grands mouvements d'idées de la fin du XIX^e^ siècle et du commencement du XX^e^, ou enrichi d'un joyau nouveau la couronne de l'art, prendront place dans cette galerie.

Chaque numéro de *Portraits d'Hier* formera un tout en soi. Les grands morts y seront présentés sans ordre, ni lien apparent. Pourtant l'ensemble de l'œuvre dénoncera une pensée directrice qui s'affirmera toujours par l'Amour de la Saine Beauté et de la Vraie Justice. Le comité de rédaction qui a présidé à l'élaboration du plan et en assurera l'unité, est un sûr garant de l'intelligence et de la valeur de la publication *Portraits d'Hier* formeront une œuvre méthodique et complète, indispensable aussi bien à celui qui n'a pas eu les moyens de s'instruire qu'à l'initié auquel ils fourniront le moyen de compléter ou de vivifier ses connaissances.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 38, Quai de l'Hôtel-de-Ville — PARIS (4^e^).

Puvis de Chavannes

Les gens qui vont au Bal de l'Hôtel de Ville ont vu *l'Hiver* et *l'Eté* de Puvis de Chavannes. Les visiteurs du Panthéon ont vu ses panneaux de *Sainte Geneviève*. La plupart de ses toiles sont dans des musées de province. Et voilà déjà qui crée à Puvis de Chavannes une destinée singulière. Nous ne pouvons guère penser à lui sans penser à un monument ou à un musée. Nous avions oublié que la peinture n'eut, à l'origine, d'autre destination que de décorer la nudité des murs. Il nous fait souvenir de cette élémentaire vérité. Il s'est voulu l'esclave et le serviteur de la muraille. Ainsi il est retourné aux origines de son art, il en a su trouver l'inspiration logique et l'application naturelle.

L'époque est de bric-à-brac. Le tableau est devenu un bibelot transportable. L'architecture et les arts appliqués ont une règle unique: l'absurde. On copie ou on mélange les styles du passé. On oublie l'adaptation présente — vivante — des maisons et des objets; mais on n'oublie pas de les charger des ornements du passé. Et c'est dans cette époque que l'esprit lucide d'un Puvis rêve et veut une peinture décorative et monumentale.

Il fallait vraiment que sa volonté fût énergique; car il était homme de goût. Et quand nous pensons aux monuments publics que les artistes ont la faculté de décorer, nous les excusons volontiers de ne pas quitter leur chevalet. Il faut vraiment qu'un peintre ait la passion du mur pour se limiter aux grands sujets décoratifs, quand il sait

par avance que les murs où seront marouflées ses toiles seront inévitablement ceux des musées de province, des Hôtel de Ville, des Panthéon et des Sorbonne.

Pour cela, ceux qui aiment Puvis l'aiment davantage encore. Il eut le courage d'affronter l'architecture moderne. Ainsi ses toiles nous semblent non seulement belles, elles nous semblent un acte de courage et un acte de foi. Il faut avoir le cœur solide et la résolution indomptable pour ne pas redouter les monuments d'aujourd'hui. A l'Hôtel de Ville notamment, le décor de la salle des fêtes est d'un style très caractérisé: celui des carrousels forains. On cherche l'orgue mécanique et on trouve les panneaux de Puvis de Chavannes. On est heureux de les trouver, mais on est gêné de les trouver là.

Cependant, quel que soit le souci d'art de nos architectes diplômés par le gouvernement, il faut bien qu'un mur conserve des surfaces planes. C'est à cette nécessité technique, à cette limitation positive que nous devons Puvis de Chavannes, du moins c'est par elles qu'il put accomplir son œuvre. Car si sa peinture eut le pouvoir d'orner des murs, elle ne put s'harmoniser à des édifices illogiques, sans style et d'un goût si vulgaire que la peinture de trompe-l'œil s'y trouve le mieux à sa place pour compléter et rendre définitif le malaise dispensé par l'édifice. Par là le mérite de Puvis est plus grand. Décoratif et monumental, il n'a pas résolu un problème, mais une antinomie.

Par là aussi, ceux qui connaissent seulement ses grandes fresques lui vouent leur admiration mais lui refusent peut-être leur intimité. Si fatigante et si pénible que soit une visite dans un musée, nous pardonnons aux peintres qui sont là. Nous savons qu'ils n'ont rien fait, personnellement, pour participer à ce chaos. Ils n'ont pas accepté la place qu'on leur assigna. Il est en notre pouvoir d'emporter dans notre souvenir la toile de dimensions modestes, destinée jadis à quelque palais. Rentrés chez nous, nous la clouons à notre mur, la toile du musée, si nous l'aimons. Nous l'isolons de celles qui l'entouraient. Elle est en nous, elle est à nous. On n'emporte pas ainsi avec soi la *Sainte-Geneviève*, le *Ludus pro Patria* ou la *Vision antique*.

D'autre part les grandes fresques du passé participent à un ensemble d'architecture. Leur raison d'être apparait à nos yeux comme à notre logique. Les grandes fêtes du passé, les cérémonies solennelles, où la somptuosité n'était pas mascarade, justifiaient l'effort du peintre.

C'est une sorte de passion du mur en soi qui anima Puvis. La vie moderne pas plus que l'architecture moderne ne pouvaient l'inspirer. Et ainsi nous risquerions d'être injustes envers lui, l'admirant comme un grand peintre abstrait, qui réalisa un tour de force anachronique.

Mais ses dessins le rapprocheront de nous. Ce fut avant tout un grand dessinateur. Il n'a pas besoin du prestige d'un mur pour nous émouvoir. Une feuille de papier et un crayon lui suffisent.

La biographie de Puvis de Chavannes tient en quelques lignes. S'il eut à souffrir, pendant de longues années, de l'indifférence et des risées du public et des mépris inintelligents de la critique, si, même en 1881, le *Pauvre Pêcheur* fit se tordre de rire les visiteurs du Salon et lui valut les reproches et les conseils d'Albert Wolff, le critique d'art du *Figaro,* Puvis n'eut jamais à lutter pour le pain quotidien. S'il put, pendant des années, redouter d'être méconnu, il n'eut pas à craindre la visite de l'huissier, l'hostilité du concierge, le regard inquiet du bistro qui fait crédit. Le public qui rit, le critique qui ânonne sont moins redoutables à celui qui n'a pas faim. La joie du travail et la sécurité dans la production lui restent possibles. L'énergie s'émiette davantage à être affamé qu'à être discuté.

Puvis de Chavannes naquit à Lyon le 14 décembre 1824. Son père, ingénieur en chef des mines, était d'une vieille famille bourguignonne. Il fut élève du lycée de Lyon, fit des ricochets dans le Rhône et termina ses études au lycée Henri IV, à Paris. Il se prépara à l'Ecole Polytechnique et tomba malade quelques jours avant l'examen. Après deux années de repos, il fit un voyage en Italie et c'est à son retour en France qu'il se décida à être peintre.

Il entra dans l'atelier d'Henri Scheffer, frère d'Ary Scheffer. Il avait alors 23 ans.

Il quitte l'atelier de Scheffer et part pour un second voyage en Italie, avec un camarade, Beauderon de Vermiron. Ce second voyage dura plus d'un an.

Il revient à Paris et fréquente pendant quinze jours l'atelier de Delacroix. Il entre ensuite à l'atelier de Couture, où il reste à peine trois mois.

En 1852 (il avait alors 28 ans) Puvis loue cet atelier de la place Pigalle, qu'il ne devait quitter que deux ans avant sa mort. Il y *fait* du modèle vivant, en compagnie de Bida, de Ricard et du graveur Pollet. Près de l'atelier, il y avait alors de l'herbe et des arbres. Il n'y avait pas encore de cafés de nuit.

Il avait exposé pour la première fois au Salon de 1850. Il fut refusé aux Salons de 1852, de 1853 et de 1854. De 1854 à 1859, il fut refusé ou n'exposa pas. Ses tableaux excitaient l'hilarité comme ceux de Courbet. Il fut refusé comme Delacroix, comme Rousseau, comme Millet, comme Corot.

Au Salon de 1861, la *Paix* et la *Guerre* obtiennent une médaille de deuxième classe et l'Etat achète la *Paix* pour le musée d'Amiens. Puvis avait alors 37 ans.

Dès lors sa vie se confond avec son œuvre.

Deux ans avant sa mort (24 novembre 1898), il tomba gravement

malade. Il fut soigné par la princesse Cantacuzène, qu'il épousa après sa convalescence.

Ainsi dans sa vie, peu de faits, hormis les œuvres. C'est elles qu'il nous faudra interroger surtout.

Nous savons cependant que, dans la sérénité de cette vie laborieuse, il fut un homme simple et gai. De caractère bourguignon — si l'on veut — il aima la bonne chère à l'occasion et les femmes toujours. Un jour qu'on le traitait de mystique, il s'indigna et répondit :

— On ne fait rien de grand quand on n'aime pas les femmes.

La formation de Puvis

Les biographes de Puvis, qui ont peu d'anecdotes à nous servir, ont posé cette grave question : Est-il le produit de l'influence lyonnaise ou de l'hérédité bourguignonne ?

Les uns attribuent à son enfance lyonnaise je ne sais quel mysticisme qu'ils veulent apercevoir dans ses œuvres, ses qualités de réflexion, de logique et de sérénité rêveuse. Les autres veulent qu'il ait été :

Bourguignon salé,
L'épée au côté,
La barbe au menton.
. . . . . .

D'autres encore le déclarent Bourguignon par tempérament et Lyonnais par éducation.

Je voudrais bien connaître les caractères essentiels qui distinguèrent au XIX^e^ siècle les peintres du Lyonnais et les peintres de Bourgogne. On voit mal en quoi la peinture de Ravier, de Carran, de Vernay fut spécifiquement lyonnaise. Et d'ailleurs, malgré M. Barrès, il se pourrait trouver des Lyonnais aimant la gaudriole et des Bourguignons mystiques.

La formation d'un artiste — est-il besoin de le dire ? — est le produit de traditions plus complexes que les qualités *provinciales,* héréditaires ou acquises. Cézanne avait peut-être l'accent du Midi. La Provence ne suffit pas à expliquer Cézanne.

Aussi peu d'anecdotes sur son enfance que sur sa vie de jeune homme et d'homme. Il fut, paraît-il, un bon élève. Quand des journalistes, imaginant sans doute qu'un grand artiste a par essence une enfance rebelle, affirmaient qu'il avait été un cancre au lycée, Puvis de Chavannes s'indignait. Pas de belle histoire à raconter sur la précocité de son talent. Il ne semble pas qu'il ait, plus qu'un autre,

Portrait de Puvis de Chavannes, par Gaston Raieter.

crayonné sur ses cahiers et sur ses livres, le portrait de ses professeurs. Nous savons seulement que le dimanche, le petit Puvis de Chavannes aimait à faire des ricochets dans le Rhône. On nous a dit aussi que, passant à Lyon, plus tard, beaucoup plus tard, peintre glorieux, homme vieilli, il tenta de recommencer à nouveau, avec un souvenir mélancolique, les ricochets de son enfance.

Vraisemblablement, il eut l'enfance d'un jeune Lyonnais de « bonne famille ».

Il se prépara à l'Ecole Polytechnique. Voilà sans doute qui est important. On n'a pas manqué de dire que Puvis procédait ainsi d'une double culture littéraire et scientifique. Pour avoir bien « suivi les explications latines » du lycée, il put exécuter la *Poésie bucolique* de la bibliothèque de Boston, ce Virgile devant les ruches d'abeilles. Mais candidat à l'Ecole Polytechnique, il « était tout désigné » pour composer, à la Sorbonne, le groupe des trois géomètres. J'exagère à peine. On l'a dit. On a dit que pour atteindre à ces symbolisations de la science, une culture d'artiste ne suffirait pas. Dans les panneaux de Boston, *la Physique, la Chimie, l'Astronomie,* des critiques d'art ont retrouvé l'ancien candidat à « Pipo ».

La vérité est que Puvis ne semble guère s'être soucié d'une culture scientifique. Ce n'était pas son métier. Eût-il été reçu à Polytechnique et retraité comme capitaine d'artillerie, cela n'impliquerait pas non plus que Puvis eût accédé à une culture scientifique. Le mot lui-même est devenu d'un sens bien vague. En tous cas, nous concevons assez mal aujourd'hui la culture scientifique d'un mathématicien pur. La mathématique ne suppose pas la curiosité des problèmes complexes et modernes de la biologie, et ce n'est pas un paradoxe d'affirmer qu'un mathématicien peut être aussi étranger à la science contemporaine qu'un musicien.

On nous a dit aussi qu'il doit à son éducation mathématique ses qualités d'ordonnance et de clarté. Psychologie singulière! Nous savons bien que la méthode mathématique peut donner de la clarté d'esprit... en mathématiques.

Il serait plus intéressant de connaître ses impressions d'Italie. Mais on n'a pas publié là-dessus de lettres importantes de Puvis de Chavannes. On ne nous a pas rapporté non plus de conversations privées bien décisives.

On a dit souvent que son premier voyage, après l'échec à Polytechnique, fut sans grand intérêt. Lui-même écrit à ce sujet que ce fut « un vrai voyage de noces, en compagnie d'un jeune ménage que le passé n'intéresse pas beaucoup, que l'avenir n'inquiète guère et qui jouit avec sérénité du présent » (1). Cela est une boutade, rien de plus. Le jeune ménage put jouir du présent avec sérénité et même avec ardeur. Est-il bien vraisemblable que Puvis eût, pour cela, négligé de regarder les tableaux. Car le jeune ménage, puisqu'il fit un vrai voyage de noces, ne put manquer de visiter les églises et les musées. Il eût fallu pour cette abstention la volonté... d'un peintre, dédaigneux des visites rapides. Puvis n'était pas encore peintre.

Il ne le devint, par profession, qu'à son retour en France. Nous avons su qu'après son séjour à l'atelier d'Henri Scheffer, il fit un second voyage en Italie. Nous n'avons guère plus de renseignements sur ce voyage que sur le premier. Dans une de ses lettres, il loue la sûreté de goût et le scrupule de dessin des maîtres italiens. C'est là une formule vague et qui ne nous apprend rien.

En fait, — et cela n'est pas très drôle pour les critiques de profession, — Puvis, très équilibré, ne dût pas éprouver le besoin de découvrir à nouveau et chaque fois, comme le maître unique, Giotto, Signorelli, Fra Angelico ou Ghirlandajo.

---

(1) Cité par M. Vachon.

Sans doute, il préféra les primitifs aux Italiens du XVI^e^ siècle, et dans une conversation citée par M. Bénédite (1), il dit :

« Si les primitifs paraissent gauches à côté de ces décorateurs du XVI^e^ siècle, ce n'est pas étonnant. Ce n'est pas qu'ils soient gauches, c'est qu'ils sont simples et vrais. Voyez ces draperies qui, depuis, flottent furieusement dans tous les tableaux! S'il faisait vraiment un vent à chiffonner ainsi toutes les étoffes, jamais les corps eux-mêmes ne pourraient garder l'équilibre. L'air doit les porter comme l'eau porte les poissons. »

Nous verrons plus loin que s'il s'abstint toujours d'une imitation directe des Italiens, il fut près d'eux souvent par son instinct conforme à la tradition. Il n'eût pas vu les Italiens que, sans doute, il eût été tout autant le parent d'un Giotto et surtout d'un Luini.

Les maîtres de Puvis

Nous ne trouverons pas davantage dans le Puvis, élève de Scheffer, élève de Delacroix, élève de Couture, le Puvis de la *Vision antique* ou du Panthéon. Mais là, nous aurons quelque indication sur son caractère et nous sentirons déjà chez lui un malaise, peut-être significatif, devant les partis-pris de couleur.

L'enseignement de Scheffer ne lui laissa que le souvenir d'un enseignement scolaire quelconque.

« J'y aurais appris sérieusement mon métier, dit-il, si le métier tel qu'on me l'enseignait m'avait réellement intéressé. N'y trouvant pas précisément ce que je cherchais, c'était en amateur surtout que je travaillais, et à la fin de 1847, je n'étais pas plus familiarisé avec la technique de la peinture qu'avec l'argot spécial aux rapins. Un incident en donnera la mesure. J'étais allé, cette même année, passer mes vacances à Mâcon, chez mon beau-frère et dans des maisons d'amis; je voyais parfois Lamartine. Un jour, en visite, je me rencontre avec la femme du poète. Très aimable, elle lia conversation avec moi :

« — Vous faites de la peinture, monsieur?

« — Oui, madame.

« — Faites-vous la figure ?

« Et moi, naïf, de répondre :

« — Mais je fais quelquefois le bonhomme tout entier. »

L'anecdote est amusante. Puvis avait 23 ans. A cet âge-là, toutes

(1) *Puvis de Chavannes,* par Léonce Bénédite : « Art et Décoration ».

les femmes du monde et tous les critiques d'art connaissent depuis longtemps déjà les termes du métier.

Après un second voyage en Italie, Puvis se fit conduire chez Delacroix. Il y resta quinze jours. Il a déclaré depuis que son enseignement était plus fait « pour dévoyer que pour diriger sainement la jeunesse ». D'ailleurs, les élèves étaient peu nombreux, et Delacroix s'en occupait assez peu.

Un jour, un des camarades de Puvis commence une étude violente, paraît-il, avec un acharnement, peut-être artificiel, de couleur et de caractère. (Nous ne savons pas le nom de l'élève et nous n'avons sur l'étude en question que le récit de Puvis lui-même.)

Delacroix entre dans l'atelier, s'approche de l'étude et dit :

— Ça chante, c'est très bien. Nous accrocherons cela dans l'atelier.

Puvis fut singulièrement déçu. Il trouvait le morceau « exécrable et archi-faux ».

Ainsi Puvis quittait l'atelier, peu satisfait de l'enseignement de Delacroix, découragé, semble-t-il, par le romantisme et la violence des couleurs de ses condisciples et du maître lui-même.

Il y a là une oscillation intéressante. Quinze jours auparavant, il s'était fait présenter à Delacroix, par Beauderon de Vermeron, comme un admirateur, comme un élève.

Chez Couture, il resta trois mois à peine. Il quitta l'atelier dans des conditions à peu près identiques. On raconte qu'il s'efforçait, par un matin gris, de rendre scrupuleusement le modèle dans la douceur d'une lumière diffuse. Couture corrigea son étude, en la sabrant de taches violentes. Puvis lui aurait dit simplement :

— Quoi, vous voyez le modèle ainsi?... et serait parti.

Sans doute, il serait bon que ces anecdotes fussent précisées et contrôlées davantage. Mais telles qu'elles nous ont été transmises, elles semblent bien indiquer chez Puvis de Chavannes, du temps qu'il était l'élève de Delacroix et de Couture, une volonté très simple de reproduire ce qu'il voyait, sans audace de transposition, sans parti-pris de couleur.

Fut-il gêné dans son goût par le romantisme de ses maîtres; dans son goût instinctif de la sobriété, du calme, de l'équilibre? Ou plus simplement, lui qui ne devait pas s'intéresser à la couleur en tant que couleur, lui qui fut toute sa vie indifférent aux joies de ce spasme optique dont Laforgue nous a parlé, se sentait-il mal à l'aise chez un Delacroix, en qui Signac put voir un précurseur du néo-impressionnisme? Cela est fort possible. Son instinct à lui fut un instinct de dessinateur. C'est là qu'est son génie. Plus tard, quand il fut lui-même, complètement, Manet et les grands impressionnistes n'inquiétèrent pas plus son œuvre que Delacroix n'influença véritablement ses débuts.

Chronologie de l'œuvre et critiques des contemporains

Son œuvre nous le révélera mieux que sa vie, mieux que des anecdotes.

Ses toiles de début, *Picta* (1850), *Mademoiselle de Sombreuil* (1851), *Ecce Homo* (1852), *Martyre de saint Sébastien* (1853), *Sainte Camille au chevet d'un mourant, Hérodiade, Julie, fille d'Auguste, les Pompiers de village* sont d'anecdote ou d'histoire. A cette époque, Puvis a perdu le peu de foi qu'il eut jamais en ses premiers maîtres. Mais il ne s'est pas encore trouvé lui-même. Déjà cependant ces premières toiles révèlent le souci de noblesse qu'il gardera toujours. Mais cette noblesse est parfois académique, parce que Puvis n'est pas encore le dessinateur magistral qu'il deviendra plus tard.

Il expose en 1859 un *Retour de la chasse,* actuellement au musée de Marseille. C'est au Salon de 1861 qu'il exposa *la Paix* et *la Guerre*. L'Etat achète *la Paix* et donne le tableau au musée d'Amiens. Puvis fait présent à la ville de l'autre tableau et, deux ans après, il lui offre *le Travail* et *le Repos.*

Castagnary, un critique de l'époque, juge ainsi *le Travail:*

« L'artiste ne veut rien devoir au coloris; ses grisailles boueuses sont d'un aspect triste et répulsif. Il ne veut devoir que peu de chose au dessin: pour un torse de femme heureusement disposé, il y a un bûcheron bossu, un forgeron noué et deux bœufs sans yeux et sans cornes, qui ressemblent vaguement à des blocs de pierre. Il ne demande rien à la nature, au modèle vivant: ses personnages sont imaginaires, sans caractères de races, sans type individuel, ses paysages sans heure, sans climat, sans lumière. »

Mais, Théophile Gautier avait admiré avec enthousiasme *la Paix* et la *Guerre*.

Théophile Gautier a véritablement pressenti Puvis de Chavannes. Si ces toiles de 1861 ne sont pas d'une couleur très agréable, si elles n'ont point le charme d'une composition aérée et généreuse à dispenser l'espace, elles révèlent déjà la noblesse, le goût et le style de Puvis. Certaines figures de femmes nous font penser à Ingres, et non seulement à sa façon de remplir la forme dessinée, de la colorier, de la « bourrer », mais à l'esprit du dessinateur qui sut avec des formes modelées nous donner une émotion comparable à celle que nous donnent des Japonais audacieux, qui sertissent, qui déforment, qui écrivent.

Puvis avait alors 37 ans. *La Paix* eut un énorme succès.

Il serait injuste de ne pas citer ici le nom de Chassériau, qui traita les mêmes sujets, pour la décoration de la Cour des Comptes. Un

fragment de cette décoration est au Louvre, dans l'escalier qui précède la salle Thomy-Thierry.

La Paix de Chassériau est de treize ans antérieure à *la Paix* de Puvis de Chavannes.

La matière en donne la sensation d'une sanguine violente. La composition, assez touffue, est moins conventionnelle que celle de Puvis en 1861. Chassériau, qui ne semble pas un peintre très séduisant quand il subit l'influence directe d'Ingres, est là d'une grande douceur italienne. Les ombres du Vinci flottent sur le visage de ses femmes. La toile est ardente et *la Paix* en est plus féconde peut-être que sereine. Tout y est d'une sensualité abondante et rêveuse. *La Paix* de Puvis est plus académique.

Chassériau est mort en 1856, à l'âge de 37 ans. S'il eût vécu davantage, le XIX^e^ siècle eût connu deux grands décorateurs de murailles.

Puvis fréquenta d'ailleurs l'atelier de Chassériau, et c'est là qu'il connut la princesse Cantacuzène, qu'il devait épouser.

En 1865, Puvis de Chavannes expose *l'Ave Picardia nutrix,* commandé par la ville d'Amiens pour l'escalier d'honneur de son musée. Ces deux panneaux sont les premiers qui lui furent commandés pour un emplacement déterminé.

Ici Puvis se révèle déjà tout entier. Les groupes serrés de *la Paix* et de *la Guerre,* du *Repos* et du *Travail* ont disparu. Puvis joue largement avec l'espace. Au dessin encore conventionnel qui décrit, il a substitué le dessin qui traduit, qui transpose et qui évoque. Ici le dessin d'Ingres est devenu comme plus fluide et plus subtil. Il a changé de caractère. Il a perdu sa volonté féroce, il est souple, il est sensuel. Le charme de Puvis est là.

Au Salon de 1869, il expose *Marseille, porte de l'Orient,* et *Marseille, colonie grecque.* Voici à nouveau l'opinion de Castagnary :

« De loin, ces coloriages fantastiques font l'effet de cartes de géographie teintées ; de près, on s'aperçoit que ce sont des toiles à l'huile, mais peintes d'une main si novice et si pauvre que leur modelé n'atteint pas le relief d'un devant de cheminée... Ni les paysages que la nature déroule dans nos campagnes, ni les groupes que la vie forme spontanément dans nos cités humaines ne lui servent de modèle. Il lui faut, pour exprimer ce qu'il appelle son idée, des corps imaginaires se mouvant dans un milieu imaginaire. Il marque sur sa toile de veules silhouettes, les emplit d'une teinte désespérément plate... Tout cela est lâche, mou, incertain, sale de ton et triste d'aspect. »

Désormais, Puvis usera uniquement de ces teintes plates qui désespéraient Castagnary. Désormais, des ombres discrètes marqueront ses modelés. Castagnary ignorait que les grands dessinateurs vivent

dans un espace à deux dimensions. La troisième dimension, c'est la ligne qui la donne.

La *Décollation de saint Jean-Baptiste* et l'*Espérance*, toiles de chevalet, sont de 1870 et de 1871. La décoration de l'Hôtel de ville de Poitiers est de 1874 et de 1875. Deux toiles. La première: *L'an 732, Charles Martel sauva la chrétienté par sa victoire sur les Sarrazins;* la seconde: *Retirée au couvent de Sainte-Croix, Radegonde donna asile aux poètes et protégea les lettres contre la barbarie du temps.*

Au Salon de 1876, Puvis exposa la peinture du premier panneau de *Sainte Geneviève* et le carton des panneaux de gauche. Les deux peintures furent mises en place en 1878. Tout le monde les a vues au Panthéon. Elles manifestent admirablement la sérénité rêveuse de Puvis. La couleur n'est plus pour lui qu'un moyen de distinguer les espaces. Elle introduit de l'ordre, non de la lumière ou de la vibration ou du modelé. Il est maitre de dessiner son rêve.

Donnons simplement les légendes des panneaux :

Au Salon de 1879, Puvis expose l'*Enfant prodigue*, au Salon de 1881, le *Pauvre Pêcheur*. Ni allégoriques, ni historiques, ces deux toiles sont proprement « légendaires ». Mais il ne faut pas commenter les toiles, il faut les voir.

Et d'ailleurs quel commentaire pourrait valoir celui que M. Albert Wolff publia dans le *Figaro* du 1er mai 1881 :

« L'éminent artiste sait quelle profonde admiration j'ai pour son art. L'auteur de la fresque du Panthéon, des magnifiques tableaux décoratifs de Marseille et de Lille, le poète inspiré du carton du dernier Salon n'est pas, cette année, à la hauteur de son grand nom. Je le constate à regret, mais je le constate; car, mieux vaut encore dire la vérité que d'envelopper d'un silence indulgent ou d'enterrer sous des fleurs artificielles et banales cette erreur passagère. Le *Pauvre Pêcheur* dans son bateau n'est pas une œuvre digne de M. Puvis de Chavannes.

« De ce pas, je cours au Panthéon, pour me retremper dans la contemplation de la *Vie de sainte Geneviève*, une des œuvres les plus complètes et les plus personnelles que l'art français moderne ait produites. »

L'*Orphée*, qui est de 1883, est d'une inspiration analogue à celle de l'*Enfant prodigue* et du *Pauvre Pêcheur*.

Pourquoi le *Pauvre Pêcheur* fit-il tant rire le public du Salon? Pourquoi le *Pauvre Pêcheur* ne plut-il pas à Albert Wolff, alors que cependant Puvis de Chavannes était célèbre?

Il y a peut-être une raison à cela. Faire de la légende et de la transposition à propos d'*Orphée* et de l'*Enfant prodigue*, passe encore. Mais le *Pauvre Pêcheur*, oser toucher au *Pauvre Pêcheur*, sujet sacré pour l'anecdote.

Où irions-nous, se disait sans doute Albert Wolff, si même les toiles, dont le sujet est clair, deviennent incompréhensibles pour moi?

De pauvres pêcheurs! mais j'en ai vu, moi, et ils n'étaient pas comme celui de M. Puvis de Chavannes. Ils avaient une pipe en terre, courte, et un bonnet. J'ai vu aussi des femmes de pêcheurs. Elles n'étaient point vêtues de draperies et elles ne cueillaient pas de fleurs.

D'autant plus que ces fleurettes-là, qui sont sur cette triste langue de terre, sont elles-mêmes des fleurettes tristes, comme on n'en voit que sur les montagnes ou au bord de la mer. Ce sont de pâles fleurs jaunes et mauves. Moi, j'aime mieux les œillets et les roses.

En 1882, Puvis de Chavannes exposa le *Ludus pro Patria,* qui obtint la médaille d'honneur. Il l'avait entrepris à ses frais en 1879. Le carton en parut au Salon de 1880, sous le titre: *Jeunes Picards s'exerçant à la lance.*

On doit citer les lignes puériles et pédantes que lui consacra Edmond About. Cela est tout proche de ce qu'écrivit Sarcey sur Becque ou sur Ibsen:

« Lorsque l'Enfer voudra se faire paver à neuf, comme les Champs-Elysées, il ne manquera pas de confier l'entreprise à M. Puvis de Chavannes. Cet artiste est, par excellence, l'homme des bonnes intentions et des vastes pensées. Depuis plus de vingt ans, il se promet et nous promet un chef-d'œuvre qu'il n'exécutera jamais. Car il ne sait ni peindre, ni dessiner, et il promène fièrement dans tous les coins du domaine de l'art son ignorance encyclopédique.

« Ce défaut d'instruction première est malheureusement sans remède. Ni le courage, ni la persévérance, ni même une certaine élévation d'esprit ne feront produire un poème épique en douze chants au rêveur qui n'a pas fréquenté l'école primaire et qui manque non seulement de prosodie, mais de la plus vulgaire orthographe. »

Le *Bois sacré,* cher aux Muses et aux Arts, la *Vision antique* et l'*Inspiration chrétienne* (musée de Lyon), en 1884, 1886 et 1887, sont parmi les œuvres les plus pures et les plus symphoniques de Puvis.

La décoration de l'hémicycle de la Sorbonne est de 1888 et 1889. Voici l'explication que Puvis donne lui-même de cette colossale allégorie à quarante-quatre personnages. Nous verrons plus loin pourquoi, malgré cette phraséologie un peu attristante, une œuvre de Puvis de Chavannes peut rester belle, en dépit de toute allégorie, par la magie combinée d'un rêve et d'un dessin qui coïncident.

« Cette composition, appelée à décorer l'hémicycle du grand amphithéâtre de la Sorbonne, monument élevé aux Lettres, à la Science, à la Philosophie et à l'Histoire, se divise en trois parties. — Au centre, sur un bloc de marbre, est assise l'antique Sorbonne, ayant à

ses côtés deux génies portant des couronnes et des palmes, hommages rendus aux vivants et aux morts glorieux. — Debout, l'Eloquence célèbre les luttes et les conquêtes de l'esprit humain. — A droite et à gauche sont groupées des figures attentives, symbolisant les diverses poésies. Du rocher qui les porte s'échappe la source vivifiante ; la Jeunesse y boit avidement et la Vieillesse y puise une nouvelle force.

« Le compartiment de gauche est réservé à la Philosophie et à l'Histoire, symbolisées, la première par un groupe de figures représentant la lutte du spiritualisme et du matérialisme en face de la mort, l'un s'affirmant par un geste d'ardente aspiration vers l'idéal, tandis que l'autre montre une fleur, expression des joies terrestres et des transformations successives limitées à la matière. — Le second groupe montre l'Histoire interrogeant le passé, figuré par d'antiques débris que l'on vient d'exhumer.

« Le compartiment de droite est consacré à la Science. Le premier groupe faisant suite aux Muses se compose de quatre figures : la Botanique, la Mer, la Minéralogie et la Géologie. Des jeunes gens s'émerveillent de ces richesses tandis que d'autres, groupés devant une statue de la Science, jurent dans un commun élan de se vouer à elle. — Trois jeunes hommes, absorbés par l'étude, ferment la composition. »

En 1891 et en 1892, Puvis de Chavannes compose *Intes Arts* et *Naturam,* sorte de réplique du *Bois Sacré,* mais qui contient des personnages modernes et les deux panneaux de la *Céramique* et de la *Poterie.*

La décoration de l'Hôtel de Ville de Paris est de 1890 et de 1893. Ce sont les deux panneaux l'*Eté* et l'*Hiver* qui se font face dans le salon d'arrivée de la Salle des Fêtes, et où se concilient sa maîtrise équilibrée, son goût de rêverie légendaire et sa volonté de dessin selon la formule d'Ingres. Ce sont les écoinçons symbolisant les saisons.

C'est aussi le plafond : *Victor Hugo offrant sa lyre à la ville de Paris* avec les compositions accessoires, qui représentent les *Vertus parisiennes* et qui sont, paraît-il, *la Charité, l'Ardeur artistique, l'Etude, le Patriotisme, l'Esprit, la Beauté, l'Urbanité, l'Intrépidité, le Culte du souvenir, la Fantaisie.*

Dans le Victor Hugo, il ne semble pas que Puvis ait pu triompher de l'allégorie passablement grotesque. Il n'y va pas de sa faute. L'allégorie, qu'ailleurs on peut chez lui oublier, est ici, de par le sujet, une allégorie très précise. Et ce n'est pas de la faute de Puvis de Chavannes si Victor Hugo apporte sa lyre, une vraie lyre. Un jeune homme nu, à l'extrémité opposée de la toile, porte une bannière, malgré tout, singulièrement orphéonique. La ville de Paris, assise

devant une colonnade à chapiteaux, fait un geste à Victor Hugo, qui semble signifier :

— Asseyez-vous donc, je vous en prie...

Sans doute ces plaisanteries sont faciles et d'assez mauvais goût. Mais le goût de cette composition est lui-même assez douteux. Il fallait le signaler. Que Puvis de Chavannes ait pu exécuter jusqu'au bout cette lamentable allégorie, c'est par contraste la preuve la plus sûre de ce merveilleux instinct qui, partout ailleurs, ne trouve dans l'allégorie qu'une inspiration décorative.

Il faut ajouter que Puvis avait à soutenir une lutte terrible contre l'architecture. On ne peut guère apercevoir son plafond sans y gagner un torticolis. Et cela est encore moins de sa faute.

Lui-même eut évidemment la notion plus ou moins claire de tout cela. Il écrivait à un ami :

« Et puis des plafonds ! mais j'aimerais mieux ramasser du crottin sur la grande route. »

En 1896 : la Décoration de la Bibliothèque de Boston : *Les Muses inspiratrices acclamant le génie messager de lumière. La Poésie bucolique, la Poésie dramatique, le Couronnement d'Homère, l'Histoire invoquant le Passé, l'Astronomie, la Chimie, la Physique, la Philosophie.*

Ses deux dernières œuvres furent les deux panneaux : *Sainte Geneviève ravitaillant Paris* et *Sainte Geneviève veillant sur la ville endormie.* Le carton de ce dernier panneau fut exposé au Salon de 1897.

La tradition

Cette énumération d'ailleurs incomplète (1) était nécessaire. Dans cette vie de labeur et de labeur régulier, quotidien, il n'y a pas d'autres faits que les œuvres.

On peut dire, en effet, qu'il ne subit pas d'influences, au sens habituel du mot. Son époque à lui ne lui suggéra rien. Il ne fut pas préoccupé des œuvres de ses contemporains. Il est aussi loin des académiques que des « fauves » de son temps. Près de lui Manet et Monet s'influencent réciproquement. Lui n'évolue que selon les modifications de son instinct. Les traditions du passé qui nourrissent cet instinct *s'intègrent* en lui. Il ne les juge pas, il ne les choisit pas. Surtout il ne va pas au devant d'elles.

---

(1) Nous n'avons pas cité, entre autres toiles importantes, l'*Automne* et l'*Eté*, au musée de Lyon; le *Sommeil* au musée de Lille; *Tamaris, Jeunes femmes à la toilette, Jeunes filles au bord de la mer, Doux pays,* etc.

Sous prétexte qu'il est logique, qu'il est équilibré, qu'il est harmonieux, qu'il est facile à lire, on en a fait presque toujours un peintre de volonté. Les critiques nous l'ont présenté comme un chercheur de synthèses, comme un penseur qui s'efforce perpétuellement de dégager abstraitement le sens philosophique des grandes allégories et des grandes scènes d'histoire.

Puvis est un artiste ; ce n'est pas un philosophe. Les philosophes ne pensent plus par allégories. Et son travail eut plus de sérénité et plus d'allégresse. Plus cérébral, il ne fût pas resté indifférent aux problèmes qui inquiétaient tous les peintres, ses contemporains. Plus cérébral, il se fût choisi des maîtres, parmi les anciens. Il aurait connu ces enthousiasmes exclusifs, ces admirations forcenées par lesquelles nous endormons l'agitation et l'instabilité de notre esprit. L'instinct n'est pas inquiet.

Même quand son œuvre nous fait penser aux Italiens, nous n'avons pas l'impression que lui-même y pensa. Jamais une toile de Puvis ne suggéra en nous une émotion seconde, une émotion associée, une émotion venue d'un musée d'Italie.

Dans les toiles de Maurice Denis, même les plus modernes de facture et d'intention, à la vision du peintre s'ajoute toujours une émotion complémentaire qui vient du passé directement, clairement. Et sans doute cela est séduisant parfois ; c'est très *distingué*. Mais aussi c'est très artificiel. Trop souvent une toile de Maurice Denis nous fait penser à des voyages que les héros de M. Paul Bourget ont fait en Italie, ces héros à qui M. Bourget prête une âme, M. Bourget qui ne prête qu'aux riches... Les plus douces figures de Maurice Denis nous disent parfois ou du moins nous chuchottent :

« J'ai beau être très moderne, j'ai beau être d'un dessin très hardi, qui dessine la mollesse avec fermeté, je connais la chapelle de Pinturrichio à Spello, je connais la demi-coupole de Lippi à Spolète, je connais les Ghirlandajo et les Gozzoli de San Gimignano. »

Chez Puvis, rien de semblable. La tradition italienne est en lui, malgré lui. Peut-être l'ignore-t-il. La peinture italienne est en lui comme le latin est dans la langue française. Il ne recherche ni ne fuit la tradition. Il est instinctivement traditionnel. Et c'est pour cela qu'il ne fut pas académique.

De même, quand il nous rappelle des modernes, c'est sans insistance aucune. Il n'a pas imité. Ce n'est pas un détail qui le séduisit, ou une formule ou une manière. Ce n'est pas même leur esprit qui passa en lui. On croirait qu'ils ont travaillé pour lui et qu'il n'accueillit que le résultat de leur effort pour rendre le sien plus facile. Car sa poésie d'espace et de légende, de sensualité molle et de précision équilibrée, elle est à lui, bien à lui. Et c'est ainsi qu'il est permis de dire que le dessin du père Ingres passa dans le dessin de Puvis.

Ce que Puvis doit aux autres, il le doit comme un fils à ses ancêtres, par une sorte d'hérédité mystérieuse de la tradition.

De même, si Puvis subit l'influence de Chassériau, ce fut sans esprit aucun d'imitation. Chassériau, peintre plus émotif et plus inquiet que Puvis, est mort avant de s'être trouvé complètement. Il n'a pas eu le temps de conquérir l'équilibre. Sa peinture oscille presque douloureusement entre Ingres et le Vinci, du Tépidarium aux compositions décoratives de la Cour des Comptes.

L'indifférence absolue de Puvis aux inquiétudes de ses contemporains n'a pas besoin d'être démontrée. Il suffit, pour s'en convaincre, de regarder son œuvre.

Mais il est amusant aussi de confronter par les dates quelques-unes des toiles de Puvis avec des toiles contemporaines, avec celles de Manet par exemple.

De 1861 à 1865, Puvis compose la série décorative du musée d'Amiens : *La Paix et la Guerre, le Travail et le Repos, Ave Picardia nutrix.*

C'est pour Manet l'époque des *Portraits de M. et de M^me^ Manet,* du *Chanteur espagnol,* de *la Nymphe surprise,* du *Ballet espagnol* (1861), du *Chanteur des rues,* de *la Maîtresse de Beaudelaire,* de *la Lola de Valence* (1862), du *Déjeuner sur l'herbe* (1863), enfin de *l'Olympia.*

Mais Puvis continuera à évoluer, tout seul, aussi insoucieux de l'impressionnisme, que du néo-impressionnisme, que des tentatives néo-classiques.

Cette tradition dont il hérite, Puvis ne la transforme pas. Les grands peintres, qui lui sont contemporains, ne sont pas moins que lui reliés au passé. Mais ils renouvellent la tradition. Puvis la termine. Par là, il est à la limite même où la tradition devient convention. Il y a parfois de l'expression sentimentale dans ses visages, du geste anecdotique dans ses personnages. Ce que la tradition peut accepter de conventionnel, sans en mourir, Puvis ne le rejette pas. Il ne le redoute pas. Il a assez de santé pour l'accepter.

Ainsi ce peintre semble avoir plutôt les qualités d'une race que les qualités d'un homme. Et sa rare vertu pourrait nous ennuyer. Rassurez-vous, Puvis est individuel, personnel, original.

Le dessin

Mais il est original par son dessin et par son dessin seulement. Là son instinct ne se contente pas d'hériter : il découvre. Et c'est là qu'est la source véritable de cette noblesse que les plus incultes peuvent lire en lui. Il est vivant, il est sensuel, il aime. Il y a en lui une nature.

Si pénible que soit l'impression du plafond allégorique de l'Hôtel

de Ville, on pardonne à Puvis quand on a vu le minuscule dessin qui servit d'ébauche première à la figure de Victor Hugo et qui au lieu de représenter un grand poète portant une lyre, représente simplement un homme qui marche, portant un objet.

Et ce n'est pas du dessin chez Puvis que je voudrais parler. C'est des dessins de Puvis, de cette étonnante collection d'études et d'esquisses. Notre génération l'admire pour son œuvre. Peut-être l'aime-t-elle seulement pour ses dessins. Du dessin il a le sens et la sensualité innés.

Le *Repos* de 1861 est bien loin de la *Sainte Geneviève* de 1876. Mais *l'étude* pour le groupe central du *Repos* est déjà d'un maître absolument sûr, aussi spontané que savant. Et l'homme nu, qui est à droite du dessin, nous fait penser déjà au paysan qui regarde sainte Geneviève en prières.

Là, Puvis est complet. Ses dessins, comme tous les beaux dessins, sont colorés et lumineux. Là, nous pouvons l'aimer sans restriction aucune.

Sans doute, il serait absurde de reprocher à Puvis de n'avoir pas été un grand coloriste. Cela n'était ni dans son instinct, ni dans ses préoccupations. Mais précisément se pose ici une grave question. Puvis est non seulement une exception dans son époque, il n'est pas de son époque. Et la mesure est grande dans laquelle il se désintéressera des problèmes essentiels qui passionnent ses contemporains.

Nous parlerons plus loin de la couleur chez Puvis. Mais il est évident que si ses harmonies, en quelque sorte abstraites, sont d'un homme de goût, elles ne sont pas d'un œil fin ; on a envie de dire qu'elles ne sont pas visuelles, qu'elles ne sont pas des harmonies sensibles, mais des harmonies conçues. Cette neutralité n'est pas un choix ; c'est une élimination de la couleur. Cela est froid.

Les dessins de Puvis sont sensuels, qu'ils soient puissants ou délicats. Ils nous satisfont absolument. Sa main a servi son œil, immédiatement. Ce ne sont pas des problèmes résolus, ce sont des gestes trouvés.

Le dessin est le langage naturel de Puvis, langage si naturel que Puvis ne déforme pas, mais qu'il organise. C'est là peut-être qu'est le secret véritable de sa noblesse et de sa sérénité. Un mouvement ne lui apparaît que sous l'aspect de sa plus grande puissance ou de sa plus grande grâce.

Poussés ou ébauchés, ses dessins nous semblent également définitifs. Là est le mystère, l'inexplicable, l'individuel. Les dessins très achevés de Puvis nous révèlent davantage la certitude et les moyens de son métier ; ils ne nous révèlent pas le modèle davantage que les esquisses les plus fugitives. Une ligne, deux hachures : la forme et la lumière apparaissent.

Etude pour le « Saint-Jean-Baptiste ».

Prenons pour exemple un motif qu'il a souvent traité : une femme se peignant ou une femme en peignant une autre. Nous le retrouvons dans des tableaux, dans des dessins très poussés, dans des esquisses à peine indiquées, qui, chez un autre, seraient d'incertaines suggestions. Le dessin précise l'organisation de l'esquisse, mais il ne la développe pas. Quant aux grandes figures de la toile, elles ne contiennent rien de plus que le dessin crayonné sur la feuille de papier modeste. Elles l'agrandissent, elles le conservent, elles ne le développent pas.

La même remarque vaudrait tout aussi bien pour les innombrables dessins de femmes groupées, qui lui servirent pour ses allégories. (Etude pour les figures de *la Botanique* et de *la Mer* à la Sorbonne.) Plus fugitives et tout aussi typiques dans ce sens seraient les trois figures groupées, la femme assise et la femme debout, la femme se peignant, dessins de tout petit format, qui furent exposés, tout le mois de mars dernier, chez Durand-Ruel.

Par le mystère d'une ligne incurvée ou de quelques hachures très simples, il modèle et il colore. Car Puvis dessinateur est un coloriste.

Les toiles décoratives de Puvis manifestent un effort, réalisé pleinement, mais un effort. Ses dessins nous séduisent, parce que nous y trouvons, dans une logique plus spontanée, une joie de facture, un bonheur naturel, une richesse de matière.

Une telle joie de facture est si puissante, qu'un dessin de Puvis peut provoquer parfois les associations d'idées les plus singulières. Au Cabinet des Estampes, l'*In folio* où sont collées un peu au hasard des photographies et des reproductions de ses œuvres contient un dessin reproduit, signé « Puvis » en haut et à droite : une femme est assise, nue jusqu'à la ceinture, entourée d'une draperie qui prend au bas de ses hanches. Le corps infléchi, elle allonge ses bras sur ses genoux et d'une main elle retient le manche d'un miroir. Devant elle est un panier de fruits. Debout derrière elle, une autre femme déroule l'onde et la spirale de sa chevelure dénouée.

Par la simple analogie du sujet, sans plus, nous pensons à une des lithos en couleur de Toulouse-Lautrec.

Mais à regarder davantage le dessin de Puvis, nous sommes saisis par une qualité imprévue : la richesse de la matière obtenue par le seul crayon sur le papier. Le crayon est devenu une matière, somptueuse et souple. Il dit l'ampleur des draperies, leur valeur sourde ; il dit la couleur et le grain des chairs, la lumière. L'ombre met un mystère au visage de la femme debout, de la compagne ou de la servante, qui retient dans ses mains relevées la courbe de cette chevelure. La lumière met une caresse au visage de la femme assise qui se livre tout entière au geste soigneux de l'autre.

Ici, la sensualité est sobre. Ces deux femmes, de plus, ne sont d'aucun temps, ni d'aucun pays déterminés. Elles ne sont pas typiques.

Leur grâce élyséenne est loin de la joliesse sensuelle que recouvre souvent la déformation d'un Lautrec.

Mais une comparaison s'impose : Puvis a obtenu de son crayon ce que Lautrec, dans ses lithos en noir, a obtenu du crayon lithographique, du grain, de la brosse. Un métier, qui n'est pas celui du peintre, leur a donné à tous deux des qualités qui sont picturales.

La couleur

Ces qualités spontanées, ces qualités d'artisan joyeux qui trouve en même temps qu'il cherche, qui joue en même temps qu'il travaille, Puvis coloriste ne les possède pas. On a dit, on a répété qu'il était un grand harmoniste, un parfait symphoniste. Il est vrai que des toiles comme la *Sainte Geneviève veillant sur la ville endormie,* et que les panneaux de la bibliothèque de Boston sont d'une émotion et d'une tenue telles que nous finissons par en aimer aussi les couleurs atténuées.

Ici il faut s'entendre. Il ne s'agit pas de parti-pris de couleur. La peinture est pour le mur et non le mur pour la peinture. Personne ne s'aviserait de reprocher à Puvis de ne pas « vibrer » ou de ne pas « contraster » davantage. Il ne s'agit pas de cela. Lui-même a parfaitement dit :

« Si vous vous f..... de la muraille, la muraille vous vomira... »

Mais il est bien certain que Puvis tend à la grisaille et n'a trouvé que rarement le moyen de neutraliser la couleur, sans la nier.

Nous avons vu déjà que son instinct était ailleurs. Il méprisa Couture, il n'aima pas Delacroix, et dès qu'il eut la force de produire, il ne se soucia pas de ceux qui posaient à nouveau le problème de la couleur. Cet homme de tradition ignora la grande tradition française de couleur.

Quand il peint ses premières toiles, il n'a pas trouvé une formule de peintre ou un instinct de peintre. Il a déjà un instinct et une certitude de dessinateur. Et malgré son mépris pour Couture, malgré son indifférence pour Delacroix, il est obligé encore d'utiliser parfois leurs procédés qui, dès l'atelier, ne le satisfaisaient pas.

Van Gogh écrivait en 1887, dans une lettre à Emile Bernard (1) :

« ..... Je cherche à saisir dans le dessin ce qui est essentiel, puis les espaces limités par des contours (exprimés ou non, mais sentis dans tous les cas) je les remplis de tons simplifiés en ce sens : tout ce qui sera terrain participera d'un même ton violacé ; tout le ciel aura une

(1) *Mercure de France,* avril 1893, n° 40, tome VII.

tonalité bleue ; les verdures seront ou des verts bleus ou des verts jaunes (exagérant à dessein les qualités jaunes ou bleues)...

Ces lignes, écrites en 1887, c'est-à-dire lorsque Puvis venait de terminer les trois grandes décorations du Musée de Lyon, ont ceci d'amusant que Puvis y aurait pu souscrire. Dans un sens bien différent, lui aussi veut simplifier le ton comme il simplifie le dessin. Mais c'est la qualité de ces tons qui reste, en elle-même, triste et peu sympathique.

Comment expliquer alors l'incontestable, la prenante harmonie des grandes compositions de Puvis. La composition et le dessin n'y sauraient suffire absolument. Pour quelle raison Puvis, dont l'œil est picturalement sans grande finesse, ne nous choque-t-il pas par sa couleur?

Il s'est désintéressé du problème. Si ses harmonies sont discrètes, il n'est pas vrai qu'elles soient subtiles.

Que souvent nous attribuions l'insignifiance de sa couleur à la réserve de sa propre nature, cela est incontestable et c'est une suggestion que nous devons subir. Mais à cela, il est une autre raison. Parfois triste, sa peinture est toujours loyale. Sa main ne veut pas exprimer plus qu'il ne voit.

Ce qu'il a dit de son art dans les lettres privées est toujours d'un ton parfaitement juste. Mais il s'attache plutôt à définir ou du moins à signaler ses procédés de synthèse, de composition, de dessin. Néanmoins, il nous a parlé parfois de son métier de peintre.

« ... Ayez (1) horreur des empâtements inutiles qui engluent, ternissent, bleuissent, alourdissent. Quand vous avez exécuté un morceau dont vous doutez, enlevez le ferme avec votre couteau à palette, sans friction de chiffons qui ôtent la limpidité. Il vous restera ainsi des dessins très fins, sur lesquels vous pourrez revenir et terminer à peu de frais, parce que votre toile aura reçu une première nourriture. La surcharge, l'empoissage est une abomination. Dans les vingt-quatre heures, l'or se change en plomb... »

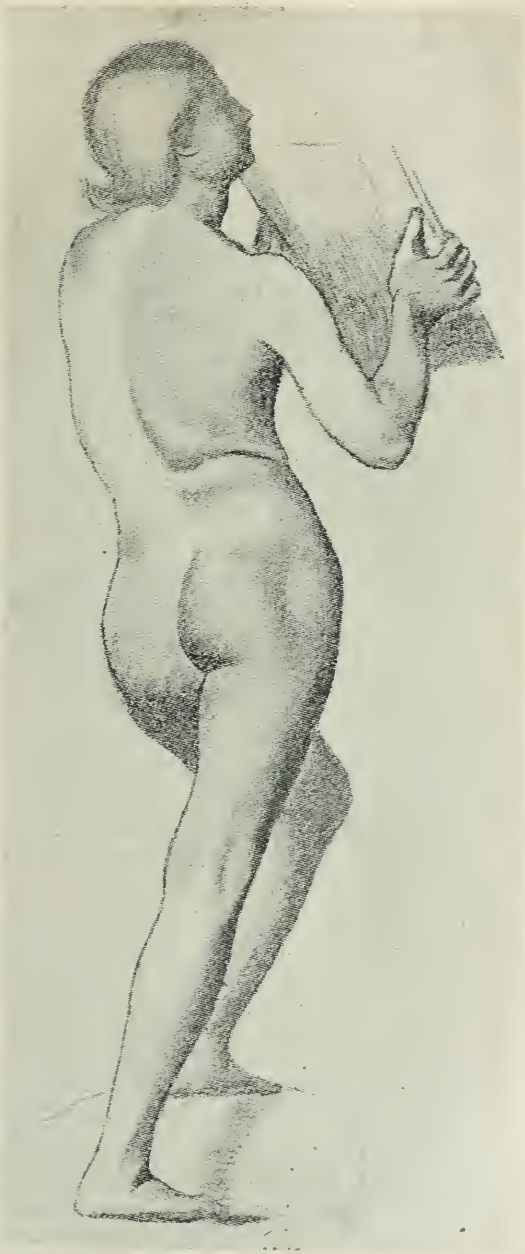
Il écrit ailleurs :

« Peignez (2) d'abord vos fonds, très simplement, dans leur effet et vous verrez ! Peignez par grandes valeurs bien écrites ; ne craignez pas de faire empiéter un peu sur vos contours, le dessin se verra toujours en dessous. Vous le retrouverez facilement et vous éviterez les auréoles et les sécheresses.

« Quand vous n'êtes pas sûrs qu'une forte touche devra rester définitivement, râclez-la tout net pour empêcher l'empouacrage qui encanaille toujours la peinture. »

D'autre part, le goût de Puvis est toujours parfait, d'une perfection telle qu'elle entraîne avec elle l'adhésion complète du spectateur,

(1) Cité par M. Vachon.
(2) Cité par M. Arsène Alexandre.



Étude pour la décoration de l'Hôtel de Ville.

séduit par l'ordonnance, l'espace, la forme. Malgré tout, les tons de Puvis constituent finalement une harmonie d'ensemble. Telle une femme qui saurait s'habiller avec de modestes étoffes.

Puvis caricaturiste

Du dessinateur génial qui fait penser à Giotto, à Luini et à Ingres, nous n'avons pas seulement les études qui devaient servir à ses grandes toiles. Il nous reste aussi des caricatures (1). Nous allons feuilleter le volume où elles ont été réunies.

Ce n'est point lui, bien entendu, qui les publia, et elles ne furent livrées au public qu'après sa mort. Ce sont des dessins à la plume, des dessins au crayon et des gouaches. Quelques-unes furent griffonnées, paraît-il, pendant les délibérations des jurys, auxquelles il assista. La plupart furent exécutées, par délassement, dans son atelier. Un certain nombre sont accompagnées de légendes, écrites de la main même de Puvis, au crayon.

Il est amusant de se demander ce qu'on penserait de Puvis, si on ne connaissait de lui que ces caricatures. Quelques-unes semblent dues à un simple geste automatique de la main, griffonnant distraitement une feuille de papier. Quelques têtes à la plume sont dessinées soigneusement, avec une application d'enfant sage. D'autres sont de pure fantaisie: un bonhomme, avec des pattes d'oiseau, est perché sur une branche d'arbre. A la place des ailes sont attachées les basques d'une jaquette. Enfin des gamineries, images et légendes naïves, qui devaient s'accompagner d'un gros rire, des caricatures véritables de types, mais pas d'individus, et aussi des espèces d'illustrations comiques, relativement appliquées.

Ce sont le plus souvent des délassements sans prétention, d'un ton de truculence bon enfant. Le caractère en est bon enfant, mais pas enfantin. Ce sont bien des caricatures. S'il essaye le pastiche d'un dessin d'enfant, — une tête à la plume, comme il s'en griffonne sur les livres de lecture courante, — le trait est géométrique, le dessin carré. Cela est souvent gai; on ne peut pas dire véritablement que ce soit naïf.

Voici quelques-unes de ces « charges ». La description d'un tableau est toujours fastidieuse, mais ici la simple indication des sujets traités est en elle-même amusante.

Un petit dessin: le bon poète de quartier latin est assis à une table de café, devant une pile de soucoupes. Puvis lui a dessiné de grandes ailes.

Un autre petit dessin, à la plume, avec cette légende de Puvis: *Un*

(1) *Les caricatures de Puvis de Chavannes,* Paris, Delagrave.

tour de valse. Un danseur et une danseuse tournoient, emportés vertigineusement et reliés l'un à l'autre par des bras immenses. Cela a la drôlerie d'une illustration de journal comique et ne prétend pas à plus.

Une sorte de légende-calembour accompagne la charge d'une cuisinière avec son panier: *Tours de danse du panier.*

Souvent la facture est d'un illustrateur. Et devant quelques-unes de ces caricatures, devant celles qui nous paraissent sans grande signification, gymnastique de la main autant que distraction de l'œil, nous pensons que ce sont là peut-être les seuls dessins qu'eût exécutés Puvis de Chavannes s'il fût entré à Polytechnique, s'il fût devenu lui aussi ingénieur des mines ou... capitaine d'artillerie.

Mais l'élément véritablement comique apparaît quand un détail ou quand un personnage rappelle de loin le dessin de Puvis, son dessin à lui, et en apparaît comme la caricature volontaire ou non.

Dans le *Bon voisinage,* la concierge et le concierge commentent la lecture du *Petit Journal.* Mais le « pipelet » au geste homérique évoque caricaturalement les vieillards de ses grands panneaux.

Un autre dessin représente une sorte de Minerve, très mythologique, assise sur un canapé. A ses genoux est un vieux monsieur, qui ressemble à Royer-Collard.

Alons, ma bonne dame, dépêchons-nous, en voiture! Le cocher attend et s'impatiente à la portière de la voiture. Une grosse femme, qui ressemble à une grenouille, se hâte. Mais un galon de son jupon traîne. Un vieux bonhomme se courbe vers la terre et y attache un panier. Et ce vieux, au torse nu, accomplit sa niche d'un mouvement qui semble emprunté à un personnage du *Ludus pro Patria* ou de l'*Hiver.*

Voici quelques dessins plus sérieux: *Euphobe, garçon pharmacien,* un bonhomme debout devant la table à pilules, avec « ces profondeurs muettes d'expression qu'ont les visages des imbéciles », un Homais rêveur, à vingt-cinq ans. A peine indiquées, des guirlandes serrent au coude les manches de sa chemise et remplacent les « élastiques » qu'emploient à cet usage les garçons limonadiers.

Voici *Monseigneur,* prélat onctueux et somptueux, et voici le *Valet de chambre de Monseigneur,* à face de Basile.

Voici, avec de longs cheveux et des lunettes, un *Chimiste probable,* réplique inattendue à la *Chimie* de la Bibliothèque de Boston.

Voici un cabot de café-concert, lançant le couplet patriotique. En marge du dessin, Puvis a écrit:

Quand l'étranger ose envahir la France
Il faut marcher à la voix du canon.

Le bonhomme est solide, vulgaire, trapu. Son bras tendu accompagne le couplet. Le geste est attrapé. Mais le type n'est pas rendu. Ce cabot pourrait être un paysan qui chante.

Il est entendu qu'il n'y a là aucune critique. A supposer ces dessins détestables, il serait absolument puéril d'en tirer l'ombre d'une conclusion. Puvis avait le droit de s'amuser, et d'ailleurs ces caricatures sont souvent très drôles. Mais il est curieux de constater que d'instinct, et en s'amusant, il trouve un geste, non un type.

Non, madame, votre amant boit trop, ces ruisseaux de vin ne peuvent pas me convenir. Le mari qui rentre trouve l'amant en train de vomir. Le... vomissement est rehaussé de rouge. Ce dessin est plus grand que les précédents; les personnages y sont plus nombreux et ont une allure un peu « Gavarni ».

Vous avez de beaux seins, madame. Une dame opulente, décolletée, montre d'énormes seins, baisse les yeux et joue pudiquement de l'éventail, à côté d'un jeune homme, vêtu comme un *lion,* qui roule des yeux de déclaration.

Le travail en famille est un dessin vraiment amusant. C'est la charge d'une famille d'acrobates. Une énorme bonne femme, telle qu'Abel Faivre en dessinera, tient sur sa main tendue un mioche en équilibre sur la tête. Un vieux bonhomme, dans la position de l'arbre fourchu, regarde « travailler » l'enfant. Et un petit chien saute, avec des airs de chien savant.

Le *Retour du théâtre* est un dessin soigné, malicieux, très « illustration ». La femme et le mari, en bonnet de coton, soupent dans leur lit.

Un matelot américain essaye son révolver sur les passants et le trouve bon. Le matelot a déchargé son arme dans le dos d'un passant, aux cheveux de gribouille. La victime est restée debout, mais son dos est percé de six trous bien ronds, par où le sang coule. Il y a dans la légende et dans le dessin un côté enfantin charmant. Mais le dessin est d'une grande certitude. Il semble que Puvis ait *voulu* être naïf. Cela est presque touchant. Car il y a là, malgré tout et malgré la légende, plus de gaieté que de fraîcheur ou d'ingénuité.

Enfin, le *Bœuf boucher.* Un bœuf, habillé en homme, se tient, béat, devant une boucherie, à côté de sa « femme » et de son petit veau. Au crochet, ce sont des hommes qui sont pendus et quelques « aloyaux » d'hommes. Un « petit d'homme » est posé sur un tonneau de salaison. C'est de l'horrible pour rire, mais les indications en sont si sobres que l'on voit bien, là, que c'est vraiment Puvis qui s'amuse.

Puvis penseur, historien, poète

On a fait de Puvis de Chavannes un poète et un penseur. Nous savons bien que tout artiste véritable est un penseur et un poète, mais nous savons aussi que, l'affirmer, c'est jouer sur les mots. De même, il est entendu que tous les grands savants sont de grands poètes.

Mais chez Puvis, certaines toiles ont une signification qui peut paraître distincte de leur agrément visuel, signification non pas anecdotique, bien entendu, mais évocatrice de légende, d'histoire ou d'humanité.

Nous éprouvons aujourd'hui une sorte de gêne à poser ces questions à propos d'un artiste plastique. Plus que jamais, nous concevons le peintre, autant que le musicien, comme possédant son univers spécial qui n'a avec le monde usuel que des relations symboliques. Sans doute, — et nous l'avons vu, — Puvis de Chavannes fut tout autre chose qu'un peintre d'allégories. Mais, — nous l'avons vu aussi, — il resta étranger aux préoccupations des peintres modernes, et sa peinture devait inévitablement s'alimenter d'autre chose que de la « volonté de peindre ».

Interrogeons-le lui-même :

« Je suis plus qu'embarrassé de développer une esthétique quelconque, étant un être essentiellement instinctif et juste le contraire d'un compliqué. S'il m'arrive de penser à ce que jai pu faire jusqu'ici, j'y découvre non pas la recherche, mais le besoin de la synthèse. Sans jamais tomber dans l'épisodique, les scènes que j'imagine restent néanmoins probables et humaines... Je ne crois pas qu'on puisse analyser un artiste comme on décrit les rouages d'une montre. L'artiste est insaisissable ; en lui prêtant une technique et des intentions en dehors de l'évidence, on est à peu près sûr de se tromper. Sa technique n'est autre chose que son tempérament, et ses intentions, s'il est sain d'esprit, relèvent du simple bon sens — c'est déjà bien joli. — Il n'y a qu'à regarder le tableau bien en face, tranquillement, et jamais par derrière, où le peintre n'a rien caché. »

Cet instinctif souci de la synthèse, tout le démontre chez Puvis. Il est synthétique parce qu'il est, avant tout, dessinateur.

Lorsqu'il exécuta le *Bois d'oliviers* de la grande composition murale du musée de Lyon, il n'eut pour modèle qu'une petite branche d'olivier. Avec cette branche, il construisit l'arbre et le bois. Ainsi un savant reconstitue un animal antédiluvien dont il ne possède qu'un fragment d'os.

La décoration du musée de Poitiers, la décoration du Panthéon sont d'inspiration historique. Puvis sera historien, comme il est philoso-

phe, par instinct. Sans doute, il dut se documenter. Mais comme nous oublions qu'il fit cet effort archéologique, si jamais il le fit.

En tous cas, lui-même avoue son ignorance et l'exagère :

« Je suis un ignorant, je ne sais rien de la philosophie, de l'histoire, de la science, je ne m'occupe que de ma profession... »

Cette ignorance, il semble d'ailleurs la regretter. Après avoir lu le *Marc-Aurèle* de Renan, il écrivait à Ary Renan :

« Je pense que si d'aussi admirables tableaux d'histoire avaient remplacé à temps l'éducation aride et purement dataire dont on a tenté vainement de me frotter jadis, j'aurais été l'homme le plus épris du passé, le plus avide de connaître. »

Si Puvis savait peu d'histoire, il dut au fond s'en consoler assez bien. Personne ne sait d'histoire. Il y a trop longtemps que « ça dure ». L'histoire est une science qui a ses spécialistes, et les hommes de moyenne culture n'y ont guère plus d'accès qu'à telle branche spéciale de la biologie ou de la physique.

Notre connaissance de l'histoire se limite si souvent à des souvenirs d'enfance, aux premières images que nous avons aperçues sur les livres qu'on nous donnait.

La Gaule n'évoque en nous que les druides, en tunique blanche, coupant le gui avec leurs faucilles, et Vercingétorix devant César.

Seulement ce sont des souvenirs d'enfance ; ils ne nous ont jamais quittés. Il nous semble parfois que ces images lointaines étaient en nous, quand nous vînmes au monde. Elles nous paraissent plus loin du temps présent que l'histoire, mais elles sont plus près de notre cœur. Elles ont une couleur de légende.

Sans doute, il en fut ainsi pour Puvis. Seulement, ce sentiment légendaire, il sut le réaliser, parce qu'il était un artiste.

Les deux femmes qui sont à droite du panneau : l'*Enfance de sainte Geneviève,* au Panthéon, l'une trayant la vache, l'autre qui tient une écuelle, sont-elles historiquement exactes ? Nous ne voulons pas, pour le préciser, consulter une histoire du costume en France. Cela nous est bien égal. Elles sont *loin dans le temps,* et leur robustesse nous semble véritable et nous séduit, parce que nous avons gardé l'illusion que le passé fut robuste et sain.

Puvis est historien, parce qu'il est un artiste. Il nous faut bien en revenir là. Si quelqu'un en voulait une démonstration, qu'il aille voir, — s'il l'ose, — la *Sainte Geneviève mourante* de M. Jean-Paul Laurens.

Puvis a peint des toiles allégoriques. Le plus souvent, nous oublions l'allégorie et nous considérons simplement l'ordonnance de ses personnages et de ses groupes. Nous pardonnons à la toile d'être allégorique, pourvu qu'elle soit décorative.

Nous savons mal ce que Puvis lui-même pensa de la signification

allégorique de ses toiles. Comme on lui parlait de l'intention poétique de l'*Enfant prodigue,* il répondit, paraît-il :

« Mon intention a été de peindre des cochons ! »

C'est une boutade, rien de plus. Nous avons vu avec quel soin il a composé la grande décoration de la Sorbonne. Et dans une conversation privée, il aurait précisé encore l'index allégorique que nous citions plus haut. Puvis aurait, paraît-il, déclaré, entre autres choses, qu'il avait placé en retrait la figure centrale de femme assise, parce qu'elle représente la sereine impartialité de l'administration, qui doit diriger toutes les activités, sans y participer directement.

Cela nous paraît formidable. Mais Puvis, après tout, était capable d'ironie.

On a souvent parlé du mysticisme de Puvis de Chavannes. Il y a là une illusion ou tout au moins une erreur de vocabulaire. La foule, accoutumée aux truqueurs, aux fabricants de figures sortant du cadre, à toute la tourbe des peintres de Salons, qui rêvent d'un espace à *n* dimensions, parce que leur trompe-l'œil ne peut malgré tout porter que sur nos trois dimensions, a appelé mysticisme la noblesse et la sérénité de son œuvre. Sans doute a-t-elle éprouvé le besoin de grossir à la mesure de ses jugements l'équilibre et le goût d'un Puvis de Chavannes, dès qu'elle eut cessé de le méconnaître. Si son œuvre contient du mystère, c'est à la façon de la nature, dont les formes les plus claires ne nous livrent jamais le secret de leur nécessité.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIERE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant : Ernest Reynaud.

Lisez tous les Samedis

Les Hommes du Jour

LA MIEUX FAITE
LA PLUS INTÉRESSANTE
LA MOINS CHÈRE

des Publications hebdomadaires illustrées

Le N° : **10** centimes

ABONNEMENTS... { France..... *un an*, 6 fr. *six mois*, 3 fr.
Étranger..... — 8 fr. — 4 fr.

" HOMMES DU JOUR " parus

PREMIÈRE SÉRIE :

Clemenceau, Hervé, Jaurès, Drumont, Picquart, Fallières, Rochefort, Guesde, Déroulède, Combes, Rochette, d'Amade.

DEUXIÈME SÉRIE :

Brisson, Yvetot, Lépine, Sembat, Bunau-Varilla, Sébastien Faure, Barrès, R. Bérenger, Vaillant, P. Deschanel, Pelletan, Jean Grave.

TROISIÈME SÉRIE :

Delcassé, Briand, Pouget, Maujan, J. Reinach, Richepin, S. Pichon, Coutant (d'Ivry), Rouvier, Claretie, Allemane, Millerand.

QUATRIÈME SÉRIE :

Mirbeau, Rodin, Brousse, Lockroy, Viviani, Biétry, Descaves, J.-L. Breton, P. Bourget, M. Allard, Antoine, Gérault-Richard.

CINQUIÈME SÉRIE :

Jules Lemaître, Charles Malato, H. Maret, Marc Sangnier, Deibler, F. de Pressensé, M. Donnay, Griffuelhes, Ribot, Légitimus, Gohier, Maximilien Luce.

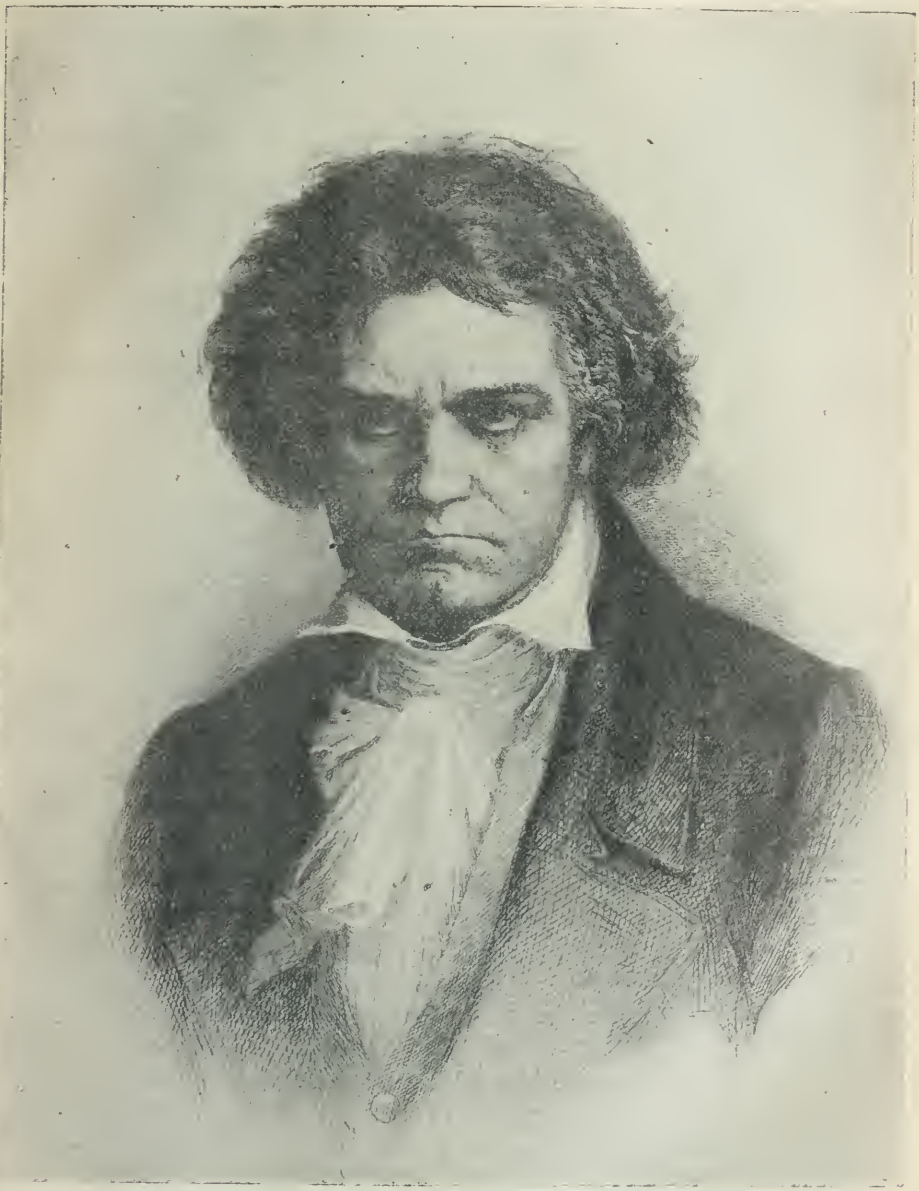
— Chaque numéro, **0** fr. **10**, franco, **0** fr. **15** ; —
Chaque série coquettement brochée, **1** fr. **20**, franco, **1** fr. **40**.

Les abonnements aux *HOMMES DU JOUR* sont remboursés en volumes à 3 fr. 50
(*Voir le dernier numéro des* Hommes du Jour)

RÉDACTION-ADMINISTRATION : **38, Quai de l'Hôtel-de-Ville — PARIS**

BEETHOVEN

par GEORGES PIOCH



Portrait de Beethoven, par LUDWIG MICHALEK

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 3

= *15 Avril 1909* =

LE NUMÉRO : 25 CMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres
et l'Influence des Grands Morts de notre temps

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Elie Faure
Georges Pioch	Gustave Hervé	Paul Signac
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	L. et M. Bonneff
Gaston Syffert	Manuel Devaldès	A. Delannoy
Amédée Dunois	Miguel Almereyda	Paul Cornu

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
Illustrations de Manet, Vallotton, Desboutin, de la Barre, etc.

PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
Magnifiques reproductions de Puvis, Rodin, un dessin de Gaston Raïeter

Paraîtra le 1er mai : **IBSEN,** par François Crucy

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Léon Gambetta	**Blanqui**	**Daumier**
Elisée Reclus	**Edouard Manet**	**Michelet**
Karl Marx	**H. de Balzac**	**Seurat**
Baudelaire	**Jules Vallès**	**Dalou,** etc.

En faisant paraître cette nouvelle revue nous nous proposons un double but :
1° Présenter à ceux qui les ignorent ou ne les connaissent qu'imparfaitement, les hommes qui ont contribué à former la pensée moderne sous ses expressions : artistique, littéraire, scientique et politique ;
2° Mettre de l'Unité, introduire un ordre dans la multitude des sensations éveillées en nous par les productions du génie humain.

Peintres, littérateurs, théoriciens, musiciens, savants, hommes politiques et hommes d'action ; maîtres illustres consacrés par la renommée ; gloires plus obscures dont la renommée ne dépassa jamais le cercle d'une élite, mais dont l'influence fut néanmoins prépondérante : en un mot, tous ceux de nos aînés qui ont suscité les grands mouvements d'idées de la fin du XIXe siècle et du commencement du XXe, ou enrichi d'un joyau nouveau la couronne de l'art, prendront place dans cette galerie.

Chaque numéro de *Portraits d'Hier* formera un tout en soi. Les grands morts y seront présentés sans ordre, ni lien apparent. Pourtant l'ensemble de l'œuvre dénoncera une pensée directrice qui s'affirmera toujours par l'Amour de la Saine Beauté et de la Vraie Justice. Le comité de rédaction qui a présidé à l'élaboration du plan et en assurera l'unité est un sûr garant de l'intelligence et de la valeur de la publication.

Portraits d'Hier formeront une œuvre méthodique et complète, indispensable aussi bien à celui qui n'a pas eu les moyens de s'instruire qu'à l'initié auquel ils fourniront le moyen de compléter ou de vivifier ses connaissances.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 38, Quai de l'Hôtel-de-Ville — PARIS (4e).

Beethoven

... Toute la terre en lui vibrait comme une lyre.
Il soumit la forêt innombrable des sons;
Il y mena le peuple ivre des passions:
Bacchus ressuscitait dans son divin délire.

Et les eaux et le ciel, et les champs et les bois
Lui confiaient leurs lois, leurs fêtes, leurs orages.
Le loisir des bergers et le rêve des sages
Vivaient dans la tendresse immense de sa voix.

Prométhée habita son art visionnaire ;
La vérité pour lui s'allumait dans l'amour :
Il en ravit la flamme... Et ce fut la misère
D'un corps souffrant parmi l'hostilité des jours ;

Ce fut l'exil dans le silence ; et le mystère
D'un dieu se consumant à sa propre beauté ;
Ce fut l'homme ourdissant pour lui l'adversité :
Et dans ses maux Jésus regravit le calvaire.

Cependant, il créait, déchiré de splendeurs
Telles que la pensée à jamais s'en étonne.
Son art fut la candeur du soleil qui rayonne,
La bonté des moissons, la pureté des pleurs.
Il vendangea la vigne adorante des cœurs :
Son esprit douloureux saignait comme un automne.

La mort seule fuyait, qu'il rêvait d'accueillir.
Il la fléchit enfin. Elle vint, tutélaire.
Lui souriait, ayant de son art fait jaillir
Un éternel baiser répandu sur la terre...

Il naît à Bonn, le 16 décembre 1770. Un carton existe, où l'événement de sa naissance est raconté sous l'aspect de la nativité d'un nou-

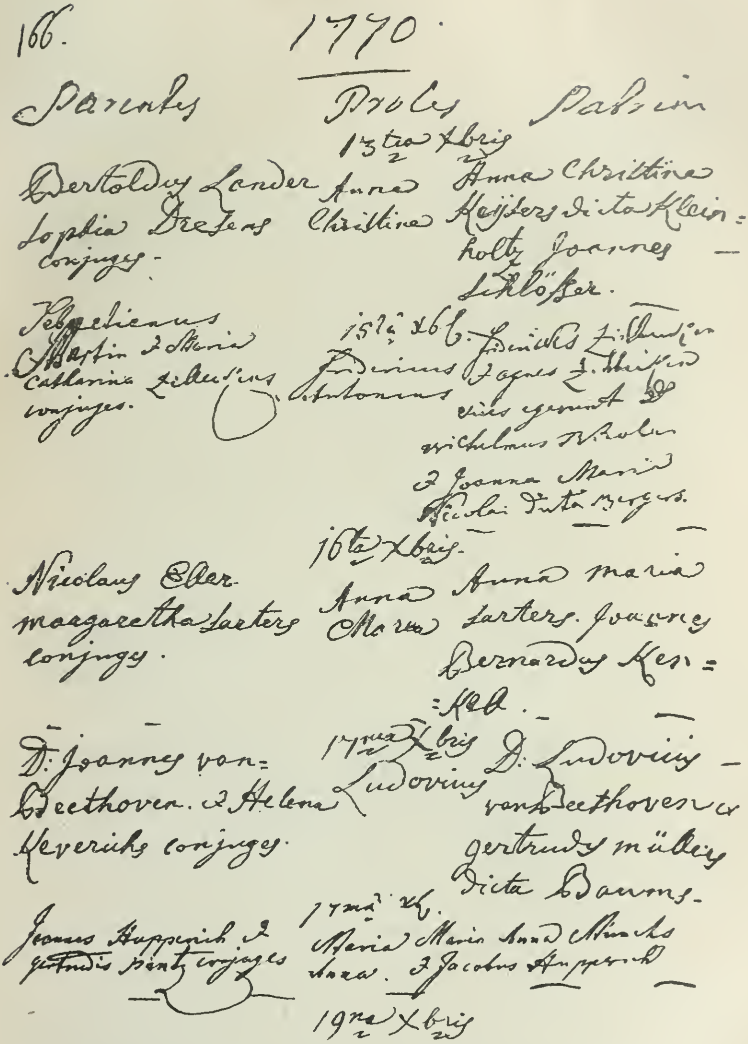
veau Christ. L'artiste, d'ailleurs médiocre, qui réalisa cette œuvre a témoigné d'une judicieuse imagination. Un enfant, en effet, venait de naître qui, accroissant parmi la misère humaine l'émotion du divin (1), allait être la voix même de son temps. Un cœur venait d'éclore, que les siècles passés avaient, semble-t-il, mûri de toutes leurs douleurs, et qui s'allait donner aux hommes comme un fruit savoureux et inépuisable.

Il apparaît fatidiquement. La société où il vient de jeter sa première plainte est la proie de convulsions lucides qui la transforment à l'instar d'un idéal où meilleure part est faite à la raison, à la fraternité, à la bonté. C'est, en France, l'effort des Encyclopédistes ; en Allemagne, Gœthe et Schiller. La musique, elle, s'appelle Gluck, Mozart, Haydn... Bientôt l'effervescence généreuse de quelques esprits s'élargit à tous les peuples. L'Amour, brûlant de hâter son règne, se manifeste en la plus grande révolution dont se glorifie l'Histoire. Les âpres et tendres voix dont retentit la France vont éveiller, toucher, convaincre, conquérir des cœurs et des cœurs par toute la terre. La guerre éclate cependant, parce que notre intelligence est disproportionnée à notre organisme. Mais un idéal autre que le désir de conquête la meut. C'est la liberté qui se révèle et tâche à s'imposer. Puis voici Bonaparte, l'exemple prestigieux et néfaste de son énergie. Le monde espérait un sauveur ; il n'a qu'un conquérant. Quoi ! tant de rêves sublimes seraient-ils vains ? L'Amour s'exile-t-il encore, vaincu et résigné... Des hommes ne se lèveront-ils point pour lui donner asile et le proposer en vérité délicieuse à l'avenir ? Des hommes d'action ? Non, Napoléon les a tous réduits à sa taille. Les savants semblent se contenter d'être officiels. La philosophie n'est guère animée que du nationalisme allemand de Fichte. La littérature hésite ; Schiller est mort, Chateaubriand n'est qu'un catholique, et Gœthe est trop olympien. On ne peut espérer de la peinture, froidement académique avec David, ou de la statuaire (2).

---

(1) Que le lecteur veuille bien ne pas me prêter de gros mots qui ne sont pas dans ma pensée. « Divin » ne signifie, ici, que le suprême de l'esprit, de la beauté et de l'amour possibles chez les hommes. Si je me laisse aller à dire que Beethoven est un dieu, c'est tout au plus comme l'eût pu faire le philosophe grec Evhémère, qui formula : « Les dieux ne sont que des personnages humains divinisés par la reconnaissance ou la folie des hommes. » On avouera que nulle formule n'est plus que celle-ci négative de l'idée de Dieu telle qu'elle nous est proposée, telle qu'elle fut imposée par les Eglises. Je ne parle ici que le langage de la « reconnaissance ». Et je hairais la « folie » qui ferait de la généreuse et tendre et pure gloire de Beethoven une loi tyrannique pour les artistes et pour tous les hommes. Il suffit, pour le comprendre et le perpétuer, d'aimer celui-là qui fut tout amour.

(2) Sans doute, il y a Rude, dont le puissant ciseau eut parfois la sublimité du geste révolutionnaire.



166. 1770.

Parentes — Proles — Patrini

13tia Xbris

Bertoldus Lander, Sophia Dreses conjuges. — Anna Christina — Anna Christina Keijsers dicta Klein=holtz, Joannes Schlösser.

16ta Xbris

Nicolaus Eller, Margaretha Sarters conjuges. — Anna Maria — Anna Maria Sarters, Joannes Bernardus Ken=kel.

17ma Xbris

D. Joannes van Beethoven et Helena Keverichs conjuges. — Ludovicus — D. Ludovicus van Beethoven et Gertrudis Müllers dicta Baums.

17ma Xbris

Joannes Happerich et Gertrudis Pintz conjuges — Maria Anna — Maria Anna Muchs et Jacobus Happerich.

19na Xbris

INSCRIPTION DE LA NAISSANCE DE BEETHOVEN AUX REGISTRES DE LA MUNICIPALITÉ DE BONN

si mièvre avec Canova, le témoignage éternel des rêves fraternels que l'ambition d'un homme a déçus... Ce témoignage sera pourtant, et si vaste, si intense, si profond, qu'il retentira jusqu'aux derniers jours de la race humaine. Et c'est un musicien qui le donne... Un musicien, oui ! Mais, aussi, un prophète ; je suis tenté de dire : un messie. Car son œuvre, par l'infini du verbe qui la compose et l'amour qui l'inspira, demeure le plus immense des Evangiles.

On connaît mal Beethoven si l'on n'a discerné en lui que le plus grand des musiciens. A ce dernier titre, Bach lui peut être égalé ; et même, selon la sensibilité qu'on a de la musique, préféré. Beaucoup de musiciens, que la musique seule occupe, vont jusqu'à lui préférer Mozart.

J'ai pu constater que les musiciens répugnent généralement à admettre que l'œuvre de Beethoven représente l'avènement de la musique à la possession de toutes les passions et, aussi, de toutes les idées humaines. Le grand événement qui bouleversa la musique, à l'instar de la vie tout entière : la Révolution française, ne semble pas les avoir touchés. Ils se refusent à mesurer l'abîme — le monde — que cette irruption de l'esprit humain a creusé entre Mozart et Beethoven. Si vous dites : « Les musiciens se partagent, dans l'histoire, en deux classes : les musiciens d'avant la Révolution française et les musiciens d'après la Révolution française », ils murmureront : « Littérature ! » Assurez-les que leur art, leur art illimitable et d'âme tout tissu, est le suprême langage des hommes ; qu'il est, depuis Beethoven, et par lui, la parole la mieux persuasive d'amour et de bonté, et qu'il ne semble plus que l'expression d'aucune idée lui puisse être désormais interdite, ils objecteront, contre celui qui les a élevés au-dessus du Son et libérés des tâches d'agrément, je ne sais quelle audace contre la tonalité plus intéressante pour eux que l'émotion adorante des hommes. Wagner, Moussorgsky ont constaté cruellement cet état d'esprit des musiciens que nourrit et borne, seul, le métier de la musique et qui n'ont oublié que de vivre.

J'en sais qui souriront si j'avance que, pour Beethoven, la musique ne fut pas un but, mais, seulement, le plus complet moyen d'exprimer une âme héroïque, où affluaient et s'élucidaient toutes les énergies de son temps. Né, au temps des gnostiques, dans quelque Galilée, il se fût, sans doute, prodigué à un enseignement non écrit ; à semer, parmi la naïveté croyante des foules accourues, une floraison d'édifiantes paraboles. Et il eût accompli une mission et une passion semblables à celles qui ont érigé sur le monde l'image crucifiée de Jésus.

Il est incomparablement ce que Nietszche, dans sa forte langue sensible, appelle un « être de destinée ». Une origine pauvre, une enfance malheureuse, une implacable infirmité, le prestige farouche d'un visage léonin, l'« obscure clarté » qui émane de son être, l'impuissance où il sera toujours de gagner les femmes au formidable amour qui l'habite, la conscience vraiment messianique qu'il a de son génie et de son art, sa misanthropie douloureuse même, et une mort lamentable lui composent l'héroïsme d'un pasteur d'hommes.

Je ne veux point — et je ne pourrais d'ailleurs — dire dans cette étude sommaire toute la vie de Ludwig van Beethoven, non plus qu'apprécier tout l'œuvre où elle s'est épanouie (1). Mon dessein se borne ici à m'efforcer de lui gagner des cœurs qui l'ignorent ; c'est pour cela que je me suis appliqué, dès le commencement de cet écrit, à préciser la véritable gloire de Beethoven, qui est plus encore celle d'un héros de l'humanité que celle d'un grand maître de la musique.

* * *

Beethoven a écrit de soi-même : « Moi, je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux. » Son enfance ne reçut les faveurs d'aucune divinité. C'est un constant martyre d'enfant prodige contraint au jeu du violon, du piano et de l'orgue par un père qui, lui, n'avait de Bacchus que l'idéal invétéré de l'ivrognerie.

Ce père : Jan van Beethoven, était un des instrumentistes de la chapelle du prince-évêque de Cologne, prélat sensible et bienveillant à la musique. Le grand-père (2) de notre Beethoven était le maître de cette

(1) Je renvoie, pour une édification plus ample, le lecteur à l'admirable livre de M. Romain Rolland : *Beethoven ;* aux ouvrages de Wasielewski, Wegeler et Ries, Neitzel, Jean Chantavoine, J.-G. Prodhomme, etc. L'œuvre de Beethoven comprend trois cents opuscules environ.

(2) Des critiques ont très judicieusement spécifié que Beethoven est peut-être plus un musicien flamand qu'un musicien allemand.

Le grand-père de Beethoven était né à Anvers. La nécessité de pourvoir à la vie des siens le força de se fixer à Bonn.

Tout l'œuvre de Beethoven se ressent profondément de l'origine de sa race. Qui n'a éprouvé, à l'audition de la *Symphonie Pastorale,* — pour m'en tenir à cet exemple, — l'émotion chaude, grasse, ardente, « l'émotion de kermesse », qui rayonne d'un chef-d'œuvre de Rubens ou de Jordaens ! Les révoltes qui secouent tant de ses chefs-d'œuvre : le finale des III^e^, V^e^, VII^e^ et IX^e^ symphonies, bien d'autres sublimités encore, ont une frénésie « peuple » qui évoque la rude énergie de ces villes flamandes, denses et laborieuses, toujours exaltées vers l'insurrection pour assurer l'intégrité de leurs franchises communales.

Sa mélancolie, sa pensée, dont l'émotion est si directement vivante, si persuasive,

chapelle. L'alcoolisme, dévotieusement cultivé, avait maintenu Jan van Beethoven dans une situation subalterne. Il en ressentait un violent dépit, manifesté en des exploits, chaque jour plus écrasants, d'ivrogne, et en mauvaise humeur contre sa femme et ses fils. (Beethoven eut deux frères : Jean et Charles. Jean se ressentit toujours de la vilenie paternelle : l'esprit de lucre, les vanités et les petites infamies où cet esprit abonde, remplirent toute sa vie ; Charles valait par une certaine élévation d'esprit et les grâces d'un cœur tendre: Ludwig van Beethoven, leur aîné, eut toujours Charles van Beethoven en haute estime et profonde affection.)

La contrainte à la musique qui remplit toute l'enfance de Beethoven eût dû donner ses fruits détestables. On en pouvait espérer, chez lui, une haine farouche de cette musique, assouvie avec virtuosité contre ses contemporains. Eh bien! non, il l'aime comme la vie même. Elle est en lui spontanément, nécessairement, telle les fleurs dans l'été. Sans doute, il n'a point la précocité de Mozart, de qui l'enfance fut toute fleurie d'amour et de soins. Cependant, à treize ans, il a déjà composé trois sonates, une fugue, des variations pour le clavecin, des *lieder,* un menuet, etc.

Il excelle au violon, au piano, à l'orgue. Malgré l'incohérence des enseignements qu'il reçoit d'amis de son grand-père, il se compose un métier musical déjà enviable.

A l'âge de dix-sept ans, se trouvant de passage à Vienne, Beethoven, alors organiste de la chapelle du prince-évêque de Cologne, fut présenté à Mozart, qui, l'ayant écouté « broder » des variations sur un thème par lui donné, dit à ceux qui l'entouraient: « Soyez attentifs à cet enfant, messieurs, il étonnera le monde. »

Beethoven avait dix-huit ans quand son père, parvenu à la perfection de son ivrognerie, fut mis en interdit; il devait s'éteindre peu après. Sa mère était morte depuis quelques années. Il se trouva chef de famille.

Sa vie se partagea entre les misères du gagne-pain: arrangements de partitions, concerts, etc., et les enivrants et impérieux appels de sa vocation. Grâce à la protection de l'évêque de Cologne et du comte de Waldstein, qui l'obligèrent de quelque argent, il put enfin partir pour Vienne. Il y reçut les enseignements de Haydn, dont l'influence

---

n'ont jamais le vague de l'idéologie allemande, ni son ordre monotone. Elles ont plus la beauté d'un sang supplicié qui s'écoule que celle des larmes toutes claires de rêves. Un cœur immense se donne en elles; il ne s'y disperse point.

BEETHOVEN A L'AGE DE DIX-SEPT ANS

est visible sur les premières productions de Beethoven, malgré les protestations que celui-ci a élevées souvent contre cette influence. Schenk l'instruisit dans l'harmonie, et Salieri lui apprit les moyens du théâtre lyrique et l'écriture vocale.

Le séjour de Vienne profita beaucoup à Beethoven. Il y fut l'objet d'attentions flatteuses. Le prince de Lichnowsky l'avait installé dans sa maison; sa protection l'introduisit dans les centres aristocratiques de Vienne, où Beethoven interprétait lui-même ses premières compositions.

Sa carrière de virtuose, que la surdité arrêta vers 1802, fut brève et éclatante. Tous les témoignages de ceux qui entendirent Beethoven s'accordent à vanter chez lui un pianiste de jeu simple, sans romantisme ni « cabotinage ». Il produisait de profondes impressions. Sans doute, l'originalité massive de son être, sa face léonine, y étaient bien pour quelque chose; et il apparaît que les femmes y furent sensibles.

La destinée de Beethoven ne s'éclaira jamais d'ailleurs, — on le verra, — de la faveur qu'il suscitait dès l'abord.

Par ses improvisations surtout, Beethoven suscita de grands enthousiasmes. Czerny nous donne, à ce sujet, un témoignage curieux. Je cite : « Jelinck, qui était un des pianistes viennois les plus célèbres, dit un jour à mon père qu'il était invité pour le soir à une réunion musicale où il devait se mesurer avec un pianiste étranger. Le lendemain, mon père lui demanda quel avait été le résultat du tournoi. « Oh! dit Jelinck avec consternation, je ne veux pas penser à la « soirée d'hier. Satan habite en ce Beethoven. Je n'ai jamais entendu « jouer ainsi. Il a improvisé sur un thème donné par moi, comme je « n'ai jamais entendu Mozart lui-même improviser. Ensuite il a joué « ses propres compositions, qui sont admirables et grandioses; et il « tire du clavier des effets auxquels nous n'avons jamais pensé même « en rêve. »

L'apothéose commençait donc pour Beethoven: l'acclamation populaire, la recherche des mécènes. Sa première œuvre, publiée le 16 mai 1795, lui rapporta la somme, respectable pour le temps — et même pour tous les temps — de 1.945 francs.

Ce n'est pourtant pas le ciel pur. A cet homme, qui est tout amour, aucune tendresse ne répond. Sans doute, le prestige de son art, sa farouche beauté lui gagnent spontanément les femmes. Mais il a vite fait de les éloigner de lui par l'incohérence de son caractère et une certaine grossièreté de manières. Et il a placé l'amour si haut qu'à l'instant d'y accéder il hésite et frissonne. Le sublime de ses rêves lassera bientôt celles qu'il adule: Giuletta Guiccardi, Eléonore von Breuning, Bobette de Keglewitz, Thérèse Malfatti, Amélie de Sabald, Bettina Brentano, d'autres encore. Et l'on a pu dire justement qu'il suffisait que Beethoven s'éprît d'une femme pour qu'elle se mariât bientôt... avec un autre. Il se forme déjà à cette beauté solitaire que la légende assigne aux dieux. Et voici que va s'accomplir une des plus tragiques passions humaines.

1801. Beethoven a 31 ans. Sa première symphonie, exécutée à Vienne le 2 avril 1800, a été chaleureusement accueillie. Beethoven est recherché, célébré. A l'ambassade de France, où Kreutzer l'a mené, Beethoven est fort bien reçu par Bernadotte. C'est sans doute dans le commerce de ce général, qui devait être un traître, puis un roi de Suède, que Beethoven apprit à chérir cette Révolution française dont son œuvre demeurera la plus lucide et la plus harmonieuse conscience. Il s'éprend de Bonaparte, où il ne voit encore, — et tout

le monde avec lui, — que le puissant héros, l'invincible semeur des libertés humaines.

Si l'amour d'une femme ne parfume pas sa gloire, Beethoven reçoit, en revanche, le réconfort des plus claires amitiés. Il est presque riche, le prince de Lichnowsky lui assurant une pension de 600 florins, et la vente de ses œuvres lui étant largement rémunératrice. La louange de son nom se répand. Mais, cependant que pour tous elle augmente, pour lui, pour lui seul, elle décroît. Bientôt, il ne l'entendra plus. La surdité s'acharne sur lui, comme le vautour au flanc de Prométhée. Une honte éperdue de ses infirmités l'affole ou l'abat (1). Il redoute que quelqu'un n'en pénètre le secret. Seuls, le partagent deux de ses amis: le docteur Wegeler et le pasteur Amenda. Il a recours à toute la science, et même à tous les empirismes: vainement! Il fuit les hommes, la consolation d'êtres pitoyables. Il veut mourir... Réfugié à Heiligenstadt, petit village charmant situé près de Vienne, il y écrit, en 1802, son testament. En voici intégralement le texte, duquel se dégage, çà et là, une émotion d'évangile:

« Pour mes frères Carl et Jean van Beethoven:

« O hommes qui me croyez ou me déclarez vindicatif, morose ou misanthrope, comme vous me faites tort, vous ne connaissez pas le motif secret de ce qui vous semble tel. Mon cœur et mon caractère étaient dès mon enfance enclins au doux sentiment de la bienveillance. Je fus même toujours disposé à accomplir de grandes actions. Mais rappelez-vous seulement que depuis six ans, je me trouve dans un état douloureux, aggravé par des médecins incapables, déçu d'année en année de l'espoir de guérir, accablé enfin par la perspective d'une *maladie chronique* (dont la guérison demandera peut-être des années, si même elle n'est impossible). Né avec un tempérament ardent et vif et même susceptible de jouir des agréments de la société, je dus m'isoler de bonne heure et mener une vie solitaire. Je voulais bien par moments surmonter tout cela; ô combien je me sentis durement repoussé par l'expérience doublement triste de ma misérable infir-

(1) Les premiers symptômes de la surdité de Beethoven se seraient manifestés en 1796. On a dit, à tort, que la petite vérole, dont son visage garda toujours la trace, fut une des causes de sa surdité. Celle-ci semble devoir être imputée à un refroidissement. Beethoven, au retour d'une promenade, aurait trempé sa tête toute mouillée de sueur dans de l'eau glacée ; ce qui aurait déterminé la surdité.

mité; et cependant il ne m'était pas possible de dire aux gens: « Parlez plus fort, criez, car je suis sourd! » Hélas! comment pouvais-je avouer la faiblesse d'*un sens* que je devais posséder à un degré plus éminent que d'autres personnes, un sens que jadis j'avais dans la plus grande perfection, et comme certainement peu de gens de ma profession ne l'ont encore eu! — O! je ne le puis! — Aussi, pardonnez-moi lorsque vous me verrez m'écarter de vous, au milieu de qui je me mêlais volontiers. Doublement m'affecte mon malheur, parce qu'il faut que je me sente méconnu. Pour moi, point de récréation dans la société humaine, point d'entretiens agréables, point d'épanchements réciproques. Presque tout seul, et autant que l'exige l'impérieuse nécessité, j'ose m'introduire dans la société. Il me faut vivre comme un proscrit. Me trouvé-je en société, une brûlante anxiété me retient, car j'ai peur de me trouver dans le cas de faire remarquer mon état. — Il en a été ainsi cette demi-année que je viens de passer à la campagne. Obligé par mon raisonnable médecin à ménager mon ouïe autant que possible, il alla presque au-devant de ma disposition actuelle, bien que, mainte fois emporté par mon désir de la société, je me sois laissé aller à transgresser ses ordres. Mais quelle humiliation lorsque quelqu'un se tenant à côté de moi, entendait le son lointain d'une flûte, et que *je* n'entendais *rien,* ou bien *entendait chanter le berger,* et que je n'entendais rien non plus! De telles circonstances me conduisirent au désespoir et peu s'en fallut que je ne misse fin moi-même à mon existence. Lui seul, l'*Art,* m'en empêcha! Ah! il me semblait impossible de quitter le monde avant d'avoir accompli tout ce que je me sentais imposé. Et ainsi je prolongeai cette misérable vie, si vraiment misérable que toute transition un peu brusque peut me faire passer de l'état le meilleur au pire. *Patience,* — ainsi s'appelle celle que je dois prendre désormais pour mon guide! J'en ai. — Durable sera, je l'espère, ma résolution d'y persévérer, jusqu'à ce qu'il plaise aux Parques inflexibles d'en couper le fil. Peut-être cela vaut-il mieux, peut-être non. — Je suis prêt. — Dès ma vingt-huitième année, obligé à devenir philosophe. Ce n'est pas facile, et beaucoup plus dur pour les artistes que pour le premier venu. — Divinité, qui vois au fond de mon cœur, tu connais, tu sais que l'amour des hommes et l'inclination au bien y siègent! O hommes, si vous lisez un jour ceci, pensez que vous m'avez fait tort, et que l'infortuné, il se console de trouver son pareil qui, malgré toutes les disgrâces de la nature, ait fait tout ce qui était en son pouvoir pour s'élever au rang des artistes et des hommes de mérite. — Vous, mes frères Carl et Jean, dès que

je serai mort, et [si] le professeur *Schmidt* vit encore, priez-le en mon nom de décrire ma maladie et de joindre la feuille présente à l'histoire de ma maladie, afin qu'au moins le monde, autant que possible, se réconcilie avec moi après ma mort. En même temps, je vous déclare ici tous deux les héritiers de mon modeste avoir (si l'on peut employer ce mot). Partagez-le raisonnablement, entendez-vous et aidez-vous les uns et les autres. Les offenses que vous m'avez faites, vous le savez, ont été pardonnées depuis longtemps. Toi, frère Carl, je te remercie en particulier pour le dévouement que tu m'as témoigné en ces derniers temps. Mon vœu est que vous ayez une vie meilleure et plus exempte de soucis que la mienne. Recommandez à vos enfants la *Vertu;* elle seule peut rendre heureux, non l'argent. Je parle d'expérience. C'est elle qui m'a exalté dans le malheur; je l'en remercie, ainsi que mon art, de n'avoir pas terminé ma vie par le suicide. — Adieu et aimez-vous! Je remercie tous mes amis, spécialement le *prince Lichnowsky* et le *professeur Schmidt.* — Les instruments du prince L..., je désire qu'ils puissent être conservés chez l'un de vous deux; mais que cela ne produise pas de contestation entre vous; toutefois, si vous pouvez en faire meilleur usage, vendez-les. Combien serai-je heureux si, même dans la tombe, je puis encore vous être utile. Qu'il en soit ainsi. — Avec joie je vais au-devant de la mort. Qu'elle vienne avant que j'aie eu l'occasion de développer toutes mes facultés artistiques, cela sera encore trop tôt pour moi, malgré ma malheureuse destinée, et je la désirerais plus tardive: mais je serai content qu'elle me délivre d'un supplice incessant. — Viens quand tu voudras, je vais courageusement à ta rencontre. Adieu, et ne m'oubliez pas tout à fait dans la mort; j'ai mérité que vous vous souveniez de moi, car, pendant ma vie, j'ai souvent pensé à vous et ai voulu vous rendre heureux. Ainsi soit-il.

« Ludwig van Beethoven. »

6 octobre 1802.

« *Heiligenstadt, 10 octobre 1802.* — Ainsi je te quitte, — bien douloureusement. — Oui, ce doux espoir qui m'avait accompagné ici, — de me voir rétablir, du moins jusqu'à un certain point, — je dois l'abandonner tout à fait. Comme les feuilles de l'automne se dessèchent, ainsi j'ai vu cet espoir se dessécher pour moi. A peu près comme j'étais en arrivant, je m'en vais; le courage même, qui m'animait souvent pendant les belles journées de l'été, s'est évanoui. O

Providence, laisse un *jour pur de joie* m'éclairer encore! depuis si longtemps l'écho intime de la vraie joie m'est étranger. Quand, oh quand, ô Divinité, pourrai-je de nouveau l'éprouver dans le temple de la Nature et de l'Humanité? — Jamais? — Non, cela serait trop cruel! »

... Mais la vie, et cette Joie — véritable exaspération de la douleur aspirant à la sérénité — dont l'obsession en sera constante, a vite reconquis Beethoven. Il aime, il serait aimé peut-être. Giuletta Guiccardi (1) est venue, jolie, riante, frivole. Il l'épouserait. Mais la famille de la jeune fille s'y oppose, se refusant à la donner à un homme sans fortune ni situation. La même réponse l'accablera quand, en 1807, il voudra épouser la comtesse Thérèse Brunswick, celle qu'il appelait son « immortelle bien-aimée »...

Mais qu'importe! Beethoven, selon son expression même, prend la destinée à la gorge. Sa passion continue, et une indicible lumière en émane comme du soleil qui se consume. Qu'une tache s'élargisse à toute la face de ce soleil, et ce serait la fin de la terre fertile. Dans la nuit de sa surdité, Beethoven crée son monde harmonieux, extrayant de soi-même toute substance et toute force. Les splendeurs de son œuvre vont se multiplier, comme les cimes des Alpes.

Le 5 avril 1803, est exécutée la IIe symphonie (en ré). En 1805, c'est la Symphonie héroïque (en *mi* bémol) *à la mémoire d'un héros*. Il l'avait d'abord intitulée: *Bonaparte* et dédiée au général français. Elle était, dans son esprit, un hymne à la Liberté, célébrée dans celui qu'il croyait son apôtre le plus enthousiaste et le plus invincible. Mais, quand, en 1804, Bonaparte se fut élu Napoléon Ier, Beethoven déchira la première page de sa symphonie, où la dédicace au triomphateur renégat était écrite; Ries, qui fut témoin du fait, raconte que Beethoven, indigné, s'écria: « Ce Bonaparte n'est qu'une âme vulgaire! Il foule aux pieds les droits de l'humanité et n'écoute plus que la voie de son ambition. »

Après Waterloo, Beethoven devait dire: « N'avais-je pas prévu la fin, en composant la marche funèbre de l'*Héroïque!* »

L'*Héroïque* est la véritable grande symphonie beethovénienne. L'influence de Haydn et de Mozart sont despotiques encore sur la Ire et

(1) C'est à elle qu'est dédiée la « Sonate au clair de lune ».

la IIe symphonies. Elle n'est plus sensible dans la IIIe symphonie. Celle-ci exauce le vœu même de Beethoven, qui écrivait, en 1802 : « Je ne suis pas content jusqu'ici de mes ouvrages ; à partir de maintenant, je veux prendre une nouvelle voie. » Il s'affirme d'abord dans cette « nouvelle voie » par les trois sonates pour piano (op. 31). Et dans la IIIe symphonie, il n'est que Beethoven : Beethoven, réceptacle sonore des énormes énergies de son temps ; des générosités, des espoirs, qui l'exaltent, ce temps, vers une bonté dont la moisson n'avait pas encore ensoleillé la terre. Son idéologie révolutionnaire, fraternelle, s'avoue magnifiquement dans cette symphonie. Le grand musicien *démocratique* — le prophète — est né. En ce « héros », dont il raconte la vie orageuse, apaisée dans une mort grave et pompeuse, puis l'immortelle renaissance dans la gratitude et l'éblouissement des hommes, l'humanité est toute présente. Dans l'ambition de ce « héros » frémit le rêve éternel des hommes aspirant à se conquérir sur leur propre destinée. La Ve et la IXe symphonies exauceront le sublime dessein de l'*Héroïque*.

En 1805 (le 20 novembre), Vienne étant envahie par les troupes françaises, eut lieu la première représentation de *Fidelio*, la seule œuvre dramatique de Beethoven. C'est un peu l'épopée de l'amour conjugal, et Beethoven y a répandu toutes les effusions tendres de son cœur ardent, tumultueux et solitaire. L'hymne à la Liberté, qui termine l'œuvre, est comme une ébauche de « l'Ode à la Liberté » : apothéose de la IXe symphonie.

Fidelio, fort mal interprété, et dont l'invasion des Français contrariait la fortune, ne fut joué que trois fois. Ce n'est qu'après une triomphale reprise, en 1813, que *Fidelio* conquit sa place au répertoire des chefs-d'œuvre de la musique dramatique.

L'échec de *Fidelio* affecta profondément Beethoven et le rendit tout entier à la honte et à l'épouvante de sa surdité. Une fois encore, il soumet sa destinée. Il crée. Voici l'*Appassionata* et des quatuors. Et successivement, la IVe symphonie (*si* bémol, 1807), enjouée, tendre, claire, avec, çà et là, comme des sursauts de fureur léonine, et dont Thérèse Brunswick aurait été l'inspiratrice (1) ; et la cinquième (*ut*

(1) Cette lettre écrite à Thérèse Brunswick, dépeint, avec une violence singulière, les troubles que l'amour suscitait dans le grand cœur passionné de Beethoven : « Tu souffres toi mon être le plus cher — j'apprends à l'instant que les lettres doivent être données à la première heure. Lundi — Jeudi — les seuls jours où la poste part d'ici pour K : — tu souffres — Ah, où je suis, tu es avec moi, avec toi

mineur 1807). Celle-ci me semble être, avec le XVI[e] quatuor (écrit, celui-ci, en 1826), la plus parfaite expression de Beethoven. Malgré la IX[e] Symphonie, elle peut être dite: le plus haut héroïsme de l'art. Schindler conte que Beethoven, parlant du début de cette symphonie, lui dit: « C'est ainsi que le destin frappe à la porte »... Et, certes, les deuxième et quatrième mesures de ce début, transformées en points d'orgue, nous remplissent d'une épouvante sacrée : celle de notre destinée tout à coup révélée, et qui nous presse. Tout l'effort de l'humanité vers la claire possession de soi-même, vers la joie, vers la sérénité; son triomphe final, malgré tant d'obstacles opposés par la nature ou par nous-mêmes érigés: tout cela est vivant dans cette symphonie. C'est le plus complet et le plus parfait poème de l'esprit humain; et son histoire s'y résume: des grondantes ténèbres du début à l'éblouissante explosion du finale, d'où il semble que — telles les flammes d'un volcan — tous les peuples qui furent et tous ceux qui

---

et moi je ferai [en sorte], que je puisse vivre avec toi, quelle vie!!! ainsi!!! sans toi — poursuivi par la bonté des hommes ici et là, que je pense — mériter aussi peu que cherche à mériter — l'humilité de l'homme pour l'homme — elle m'afflige — et quand je me considère dans l'ensemble de l'univers, que suis-je et qu'est celui — qu'on appelle le plus grand — et pourtant — là aussi est le divin de l'homme — je pleure quand je pense que tu ne recevras probablement pas avant samedi les premières nouvelles de moi — combien que tu m'aimes — je t'aime encore plus fort — mais ne te cache jamais de moi — bonne nuit — en [ma qualité de] baigneur il faut que j'aille dormir. Ah Dieu — si près! si loin! n'est-ce pas un véritable édifice céleste [que] notre amour — mais aussi solide que la voûte du firmament.

Bon jour ce 7[e] juillet.

encore au lit mes pensées se hâtent vers toi mon Immortelle Bien aimée, ici et là, joyeuses, et puis tristes, attendant du destin qu'il nous exauce — vivre je ne le puis que tout à fait avec toi ou pas du tout, oui j'ai résolu d'errer au loin, jusqu'à ce que je puisse voler dans tes bras, et te dire tout à fait chez moi auprès de toi, élever mon âme, entourée par toi jusqu'au royaume des esprits — oui hélas il le faut — tu t'y résigneras d'autant plus [facilement] que tu sais ma fidélité envers toi jamais une autre ne pourra posséder mon cœur, jamais — jamais — ô Dieu pourquoi faut-il s'éloigner de ce qu'on aime ainsi, et pourtant ma vie à W. [Vienne est] pour l'instant une vie de tourments — Ton amour m'a fait [l'homme] le plus heureux et le plus malheureux à la fois — à mon âge j'ai besoin d'une certaine uniformité égalité d'existence — peut-elle exister par nos relations? — Ange, j'apprends à l'instant, que la poste part tous les jours — et il faut donc que je termine afin que tu reçoives cette [lettre] sans retard — sois calme ce n'est que dans la contemplation calme de notre vie que nous pourrons atteindre notre but de vivre ensemble — sois calme — aime-moi — aujourd'hui — hier — que l'aspiration avec larmes vers toi — toi — toi — ma vie — mon tout — adieu — ô continue à m'aimer — ne méconnais pas le cœur très fidèle de ton aimé

L.

éternellement à toi
éternellement à moi
éternellement à nous. »

PORTRAIT DE BEETHOVEN, PAR BACHM

seront jaillissent, affranchis, rassérénés, fraternels. On assure qu'un grenadier de Napoléon, lors de la première audition à Vienne, se leva, alors que le début du finale retentissait, et, faisant le salut militaire, s'écria : « L'empereur. » Cette brute sensible définissait ainsi, à sa manière, l'apothéose où nous élève cette miraculeuse sonorité. Schumann raconte qu'un enfant, l'entendant, se serra contre lui en murmurant : « J'ai peur ! »

Hoffmann, — le même qui écrivit les *Contes fantastiques,* — et qui fut toujours enthousiastement compréhensif de Beethoven, apprécie ainsi cette suprême symphonie :

« La musique instrumentale de Beethoven, écrivait l'auteur des *Contes fantastiques*, nous ouvre l'empire du colossal et de l'immense. D'ardents rayons percent la nuit profonde de cet empire et nous percevons des ombres de géants, qui s'élèvent et s'abaissent, nous enveloppant de plus en plus et annihilant tout en nous, et pas seulement la douleur de l'infini désir dans lequel tout plaisir qui, vite surgi en notes d'allégresse, sombre et disparaît, et c'est seulement dans cette douleur qui se consume d'amour, d'espoir, de joie, mais ne détruit pas, veut faire éclater notre poitrine dans un accord unanime de toutes les passions, que nous continuons à vivre et sommes des visionnaires ravis !

« ... Il n'existe rien de plus simple que le motif que le maître donne pour base à tout l'*allegro,* et on remarquera surtout avec étonnement comment il a su disposer tous les motifs secondaires, tous les épisodes, grâce à leur rapport rythmique, de façon qu'ils ne servent qu'à relever de plus en plus le caractère de tout le morceau, que ce thème ne faisait qu'indiquer. Toutes les phrases sont courtes, consistant seulement en deux ou trois mesures, et sont partagées dans une opposition constante des instruments à cordes et des instruments à vent. On pourrait croire que de semblables éléments ne sauraient produire qu'une chose morcelée, incompréhensible : mais c'est, au contraire, cet arrangement de l'ensemble, aussi bien que cette continuelle succession de phrases courtes et d'accords isolés, qui porte à son comble le sentiment d'un désir ardent et indicible. — D'où suit que, si l'emploi du contrepoint témoigne d'une étude profonde de l'art, de même aussi les incidentes, les allusions perpétuelles au thème principal, prouvent combien le maître a non seulement embrassé l'ensemble en esprit, avec toutes ces indications caractéristiques, mais comme il l'a pénétré à fond...

« Dans l'*andante* reparaît le génie formidable qui a saisi, angoissé notre âme dans l'*allegro,* menaçant à chaque instant du milieu d'un nuage orageux dans lequel il s'est caché, et devant ses éclairs, les formes aimables qui nous environnaient et nous consolaient s'enfuient rapidement.

« Le menuet qui succède à l'*andante* est aussi original, aussi prenant sur l'esprit de l'auditeur qu'on pouvait l'attendre du maître, dans la composition de cette partie de la symphonie qui, dans la forme de Haydn qu'il a choisie, doit être la plus piquante et la plus spirituelle de toutes. Ce sont surtout ces modulations originales, ces résolutions sur l'accord de dominante majeure, attaqué par la basse, comme la tonique du thème suivant, c'est aussi ce thème qui, développé seulement quelques mesures, qui caractérisent si vivement la musique de Beethoven, et ces inquiétudes, ces pressentiments d'un empire idéal, où les phrases de l'*allegro* bouleversent l'esprit de l'auditeur, vous saisissent de nouveau...

« Mais, semblable à la lumière éclatante, éblouissante, du soleil perçant soudain la nuit profonde, le thème pompeux et triomphal du morceau final en *ut majeur* emplit tout l'orchestre, auquel se joignent maintenant les petites flûtes, le trombone et le contre-basson. Les phrases de cet *allegro* sont plus larges que les précédentes ; et pas tant remarquables par la mélodie que par les imitations contrapuntiques et par leur force ; les modulations ne sont ni raffinées, ni incompréhensibles ; la première partie surtout, a presque l'envolée vigoureuse de l'ouverture...

« Beethoven a conservé la suite ordinaire des mouvements dans la symphonie ; ils semblent être fantastiquement enchaînés l'un à l'autre et l'ensemble résonne comme une rhapsodie géniale, mais l'esprit de tout auditeur sensible sera, sans aucun doute, saisi profondément et intimement, par *une* impression durable, de désir infini, inassouvi, et cela, jusqu'au dernier accord ; et même, dans les instants qui suivront, il ne pourra s'échapper de ce merveilleux empire des esprits où l'enveloppent la douleur et le plaisir revêtus de forces musicales (1). »

*
* *

L'effort de la V^e^ symphonie eût pu épuiser un monde. Il suranime Beethoven. Le voici dans la nature, dans son Heiligenstadt paisible et

(1) E. T. A. Hoffmann, *Musikalische Schriften,* pp. 61-74.

verdoyant. C'est là qu'il composa la plus populaire de ses symphonies, la VI^e^ (en *fa*), dite *Pastorale* (1808). Elle est le grand repos de sa vie et de sa pensée; et c'est la manifestation la plus objective de son œuvre. La terre a reconquis son fils adorant, le sublime amant des arbres, qu'il disait « aimer mieux que les hommes ». Elle trouve l'asile le plus harmonieux, elle trouve même son âme dans ce cœur pétri de bonté qui battait le rythme des bois, des plaines, des eaux, de l'air. Sans doute, les confidences ne frappent plus son oreille, que lui faisaient l'obscure vibration du gazon qui pousse, les brises errantes, l'orage, les parfums, la mouvante lumière de l'espace. Il en a cette compensation: que nulle vulgarité humaine ne détonnera désormais dans sa solitude. Et la nature s'élucide et chante en lui dans sa plus pure vérité.

La *Symphonie Pastorale* avoue adorablement cette communion de la terre et du plus sensible et du plus douloureux de ses fils. Je n'envie pas les musicographes qui la peuvent discuter, faisant grief à Beethoven d'avoir par elle enrichi d'un exemple admirable la musique dite: « à programme ». C'est vraiment exagérer l'importance des arguments que Beethoven a inscrits en tête de chacun des quatre mouvements de cette symphonie. N'ont-ils donc pas senti que nul « programme » ne subordonne le flot de cette inspiration tour à tour enjouée, rêveuse, profonde et mystérieuse, de cet hymne que la terre habite et comble divinement!... N'ont-ils donc point perçu combien est senti, vécu, recréé, malgré l'objectivité apparente de l'esprit qui le réalise, ce paysage où Poussin et Rubens semblent s'être confondus? N'ont-ils donc pas *vu* que Beethoven se réalise toujours plus haut que son propre désir ?... Impérieux, nocif, dans la *Symphonie fantastique* de Berlioz, par exemple, le « programme », chez Beethoven, se réduit à la valeur d'une simple indication. Hoffmann, déjà cité, écrit de la *Pastorale:*

« L'œuvre comprend, sous forme de symphonie, une peinture de la vie champêtre. « Une peinture? — La musique doit donc peindre? et ne sommes-nous pas sortis depuis longtemps de l'époque où l'on tirait orgueil d'une peinture musicale? » Sans doute, nous sommes maintenant assez sains pour que la représentation de circonstances extérieures par la musique soit tenue pour un manque suprême de goût et peu estimé par le jugement esthétique de ceux qui emploient de tels procédés pour produire un effet. Seulement cet arrêt ne s'applique pas à l'œuvre en question, qui n'est pas une représentation des

CORNETS ACOUSTIQUES
DONT BEETHOVEN SE SERVAIT POUR S'EFFORCER
D'ENTENDRE

sujets champêtres, mais plutôt une représentation des sensations que nous éprouvons à la vue des sujets champêtres. »

C'est parfaitement juger.

La *Pastorale* fut exécutée pour la première fois, à Vienne, le 22 décembre 1808. Une exécution insuffisante en compromit le succès.

Quatre ans séparent la *Pastorale* de la VII^e^ symphonie (que l'on surnomme généralement l'apothéose de la Danse et que Wagner appelait « l'orgiastique VII^e^ »).

La passion de Beethoven s'est accrue de douleurs nouvelles. Thérèse Brunswick, — telle, autrefois, Giuletta Guiccardi, — s'en est

allée au moment de contracter avec Beethoven une union éternelle. Il écrit: « Pauvre Beethoven, il n'est pas de bonheur pour toi en ce monde. Dans les régions de l'idéal seulement, tu peux trouver la joie et le bonheur. »

Une douceur lui vient pourtant: l'enthousiaste affection de Bettina Brentano, l'amie de Gœthe. Elle est allée à lui, tout animée de l'admiration qu'elle nourrit pour son œuvre. Ils se voient fréquemment. Cette amitié le rafraîchit secrètement. Bettina Brentano écrit à Gœthe:

« Lorsque je vis pour la première fois celui dont je vais te parler, j'oubliai l'univers entier, et l'univers même s'écroule sous moi, — oui, s'écroule, quand le souvenir m'en saisit... C'est de Beethoven que je veux te parler, et près de lui, j'ai oublié le monde et toi-même, ô Gœthe! »

Un an après, Bettina Brentano épousait le comte van Arnim...

Et la pauvre aventure amoureuse de Beethoven continue. En 1811, on parle du mariage de Beethoven avec Thérèse Maffatti, qui était douce, jolie et bonne musicienne, et témoignait pour lui d'un goût très vif. Les parents de la jeune fille refusent leur consentement à ce mariage... Beethoven se résigne à l'amitié. Sa renommée le pourrait consoler. Sa situation matérielle est enviable, une pension de 10.000 fr. lui ayant été assurée par l'archiduc Rodolphe, les princes Lobkowitz et Kinsky, afin de le retenir à Vienne. (Il avait reçu de Jérôme, frère de Napoléon Ier et roi de Westphalie, la proposition d'être son maître de chapelle ; et Beethoven inclinait à accepter et à s'aller fixer à Cassel.) Cette pension ne lui fut d'ailleurs payée qu'en partie, Lobkowitz n'ayant pu tenir tous ses engagements et Kinsky étant mort des suites d'une chute de cheval.

Beethoven écrivait à Wegeler : « Je serais heureux pourtant, — peut-être un des hommes les plus heureux, — si le démon de surdité n'avait pas établi son séjour dans mes oreilles. »

Il asservissait implacablement Beethoven, qui, dès 1810, ne converse plus guère avec ses familiers que par écrit. Ses « cahiers de conversation », pieusement conservés, nous édifient quant à sa vie et à son caractère : leur primesaut a une émotion parfois tragique. On montre, au musée Beethoven, à Bonn, les cornets acoustiques qu'il s'était fait faire pour obvier à sa surdité; leur aide fut presque toujours inefficace.

La surdité le plonge plus encore dans la solitude. Il se prend d'une tenace passion pour l'étude. Son instruction avait été fort négligée. Spontanément, il va aux écrivains les plus dignes de son propre génie:

Klopstock l'enchante, jusqu'à l'instant de son initiation à Gœthe, qu'il admira toujours. Gœthe ne lui rendit qu'insuffisamment le même culte. Platon, puis Plutarque instruisent ensuite le stoïcisme où son infirmité induisait Beethoven. Ils éclairent d'une pensée forte la tumultueuse aspiration de son être vers la joie, et de son esprit vers la sérénité. Il se fait de son art, de la musique, une conscience vraiment messianique, dont nul avant lui ne s'était animé et que, seul, après lui, Wagner possédera à un degré presque égal. Et cela m'amène à faire évidente la différence que j'ai spécifiée au début de cette brève étude entre les musiciens d'avant et les musiciens d'après la Révolution française.

Considérez le grand patriarche de la musique, celui dont tous les compositeurs procèdent, comme tous les fleuves émanent des monts ; vous avez déjà nommé Jean-Sébastien Bach.

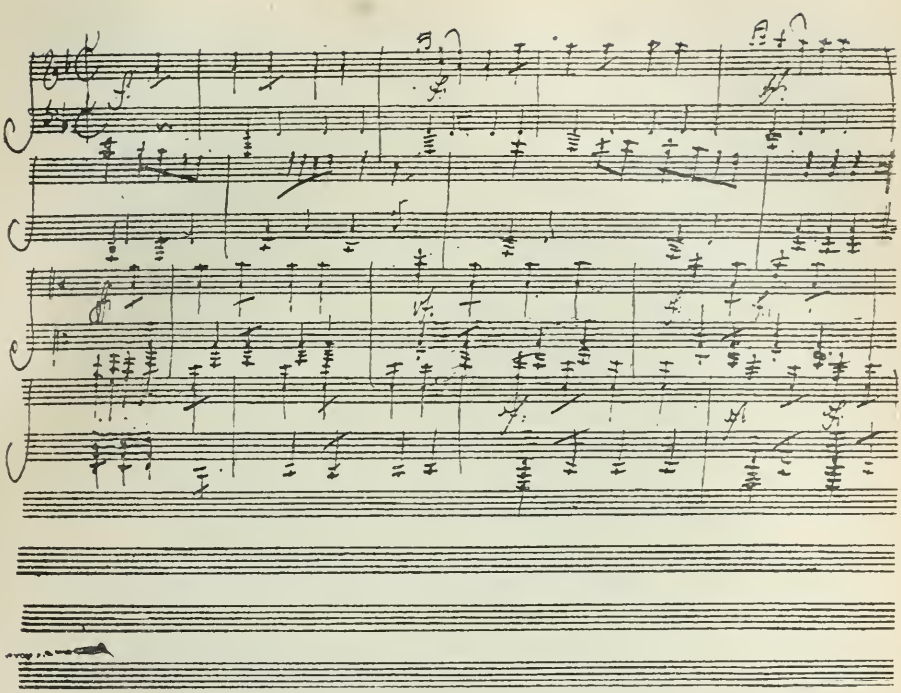
C'est, à la vérité, un homme infiniment admirable et fort mal connu. Je risque de vous déconcerter en prétendant qu'il fut un voluptueux. Il connut, à un degré insurpassable, la volupté et, même, le vertige du son. Ses fugues, qu'une mauvaise scolastique a qualifiées d'austères, ne sont pas autre chose que le délire d'un homme habité de toutes les forces de la musique. Bach est ivre de musique; il réalise, par son art, ce qu'on appelle le mouvement perpétuel. Mais cette ivresse, ce délire sont, de par un effort de sa sereine volonté, réduits à des règles précises, à une rigoureuse harmonie. C'est bien le délire; ce n'est jamais le désordre. Bach, qui demeure dans tous les aspects de son œuvre innombrable, un passionné, nous refusera pourtant la confidence amoureuse de son être et celle de ses idées. Son éblouissement en Dieu, l'hymne éperdu qu'il élève vers lui, ne s'entravent d'aucune limite ; tout Jean-Sébastien Bach s'avoue et se donne dans ses cantates sacrées, dans ses Passions. Volontiers jovial, burlesque même, — ce dont les musicographes ordinaires ne semblent pas s'être aperçus, — il chantera le café, sa pipe, dont la fumée lui retrace le cours de sa propre vie. Il est la grâce, il est la fantaisie, le rire large et sain. Les ardeurs de sa vie intime, seules, ne se décèlent point dans son inépuisable génie, et nul effort vers ce que Paul Adam appelle excellemment l'émotion de pensée ne caractérise son œuvre. J'appuierai mon opinion d'un exemple typique. Dans sa cantate profane: *Hercule sur le chemin fourchu,* Bach prête un langage incomparable au héros obligé de choisir entre deux belles personnes qui le sollicitent également: la Sagesse et la Volupté. On sait qu'Hercule opta pour la Sagesse, et que ce choix édifiant ne le sauva pas d'une fin misé-

rable. La vertu n'est pas souvent récompensée. Quel langage croyez-vous que Bach va faire parler à la Volupté? Exactement celui que la Vierge répand maternellement, dans l'oratorio de Noël, sur le sommeil de l'*Enfant Jésus*. L'adorable berceuse de cet oratorio se retrouve, en effet, dans la cantate profane : *Hercule sur le chemin fourchu*. Ne voyez pas là une paresse d'auteur. Discernez plutôt que Bach n'eût pas compris que l'émoi de notre intimité trouvât dans la musique une expression immédiate et cynique.

Et, pourtant, il semble bien que le pauvre amour de tout le monde, l'amour sans qualificatif, fut toute la douceur et tout le ciel tangible de sa vie laborieuse et pure. Il n'eut pas, comme Beethoven, une foi prométhéenne dans la grandeur de son destin et dans le caractère de nécessité de sa mission artistique. Le peu de soin qu'il prit d'assurer la durée de ses œuvres — aujourd'hui encore on ne connaît pas tout de l'œuvre de Jean-Sébastien Bach — prouve bien qu'il n'avait pas le souci d'être glorieux dans la postérité. Il plaçait plus haut que tout honneur celui d'être sans égal au jeu de l'orgue et du clavecin. Il se tenait pour satisfait si quelque prince, sensible à sa virtuosité, le comblait de quelque argent et de quelques égards.

Il connut toutes les amertumes du salariat, l'humiliation des leçons données à de jeunes fous. Je l'imagine rentrant, au soir tombant, dans sa demeure simple, et tout égayée d'une turbulence d'enfants. Son front peuplé de mélancolie et de musique s'incline. Parce que le soleil s'est abîmé dans le ciel, et que l'heure est grave et pacifiée, il ressent profondément la limpide misère de sa vie, et cette défaillance devant les jours à vivre qui nous surprend tous aux grands moments de notre conscience. Il sait quelle éternelle passion l'imbécillité humaine impose aux efforts du génie. Il n'a point de révolte et il n'a point de haine, sans doute parce que Dieu pourvoit à tous ses rêves, ou parce qu'il n'a plus d'espoir.

Qu'il devait lui être précieux, nécessaire, le pauvre amour de tout le monde, le pauvre amour qui nous métamorphoserait en dieux, quand il s'apaisait auprès de l'épouse grave et toute sanctifiée de maternité... De ce bonheur, seul, sa musique ne nous a pas fait la confidence. Ne voyez là que le signe d'une incomparable pudeur d'art et n'allez pas en conclure, comme le pianiste Eugène d'Albert, que Bach fut insensible à l'amour. Je ne jurerais pas que Bach avait prévu l'injustice de ce reproche et qu'il s'employa de toutes ses forces à y répondre par anticipation. Il me faut bien constater, pourtant, qu'il se maria deux fois et qu'il n'eut pas moins de 21 enfants.



MANUSCRIT AUTOGRAPHE DE BEETH OVEN

Ce commentaire rapide de l'œuvre et de la vie de Jean-Sébastien Bach peut faire sensible le monde de sensations et d'idées qui le sépare de Beethoven. Beethoven est tout confidence, tout aveu, expansion de soi-même. Pour Bach, la musique ne propage que la musique et sa croyance en Dieu. Pour Beethoven, elle est le langage idéal de l'amour, et la plus persuasive et la plus infinie semeuse de l'émotion de pensée : la grande incitatrice à la fraternité des hommes. L'art, chez Bach, se borne au plus sublime de l'art. C'est encore un art d'aristocratie. Il est apostolique et démocratique chez Beethoven.

Beethoven est, maintenant, parvenu à la pleine compréhension de soi-même. Il est héroïque consciemment. Les lettres où il s'avoue ont souvent alors une valeur d'enseignement. Je cite : « Je ne reconnais d'autre signe de supériorité que la bonté (*Lettre*, 1812). » Ses cahiers de conversation conservent les signes d'un esprit obstiné à pénétrer son destin, à préciser la fatalité de sa mission. Son œuvre s'accroît et s'embellit de cette conscience...

L'amour, dans sa forme la plus accessible : la femme, semblait sourire encore à Beethoven. Une jeune cantatrice, Amalie Sebald, l'occupait délicieusement. Tout ce qui nous est révélé d'elle fonde à croire qu'elle ne lui eût pas été rebelle. La tendre inclination qu'il eut pour elle, et qui remplit plusieurs années de sa vie, ne changea nullement sa destinée. D'une de ses lettres, j'extrais ces mots : « Malheureusement je n'en ai pas (de femme). Je n'en voudrais qu'une seule, que je ne posséderai jamais; et pourtant je ne suis pas un misogyne »... A Amalie Sebald sont dédiés les chants: « A la bien-aimée absente. »

C'est vers cette époque que Beethoven fit la connaissance de Gœthe. Si Gœthe enchanta Beethoven de sa parole — encore que le musicien ne goûtât pas pleinement le caractère, volontiers courtisan, du poète, — Beethoven incita Gœthe à des sentiments beaucoup moins enthousiastes. L'admiration qu'il put ressentir pour Beethoven se réduit à ce jugement, formulé dans une de ses lettres : « J'ai fait la connaissance de Beethoven à Tœplitz. Son talent m'a étonné; mais c'est par malheur un intraitable personnage, qui n'a pas tout à fait tort de trouver le monde détestable, mais qui, à vrai dire, ne s'évertue guère à l'embellir ni pour soi ni pour les autres. Il est pourtant très excusable et très à plaindre à cause de sa surdité qui semble affecter le côté social de son être plus encore peut-être que le côté musical. Et lui, déjà laconique de sa nature, le devient deux fois plus par suite de cette infirmité (1). »

---

(1) Nous voilà loin du pathos grandiloquent que M. René Fauchois prête à Gœthe dans le drame primaire et scandaleux qu'il a eu l'aplomb d'appeler: *Beethoven*. Que Beethoven, qui n'a plus de détracteurs, soit désormais gardé de tels admirateurs! Ils condamnent sa mémoire à une passion plus douloureuse que celle où s'épuisa sa vie. On n'ose imaginer comment l'immense et fraternel misanthrope eût reçu l'hommage de vers aussi prodigieusement mal pensés, mal écrits, que ceux qui, chaque soir, à l'Odéon, le descendent — si je puis ainsi dire — à la végétation boursouflée d'un tribun de café gascon! Et le succès qui accueille l'outrance de tels balbutiements, le grotesque où le héros est campé, comment l'eût-il supporté, lui le plus humain, le plus intérieur des héros, lui qui plaçait, plus haut que toute ambition, celle d'*être compris?* Matière lucrative pour marchands de chromos allemands ou de terres cuites viennoises; panacée des commis-voyageurs de la musique ou de ses proxénètes: impresarii, etc., soit, à la rigueur! puisque les lions ne vont pas sans vermine. Le génie peut sans déchoir faire aumône de soi-même: et Beethoven eût peut-être souri, lui qui mourut pauvre, d'être, pour tant d'infirmes de l'intelligence ou de la vertu, la source de tant d'argent... Mais subir, — et à l'Odéon!!! — la face précise d'un acteur; être incorporé à de l' « épinalerie »... Etre gesticulant, loquace (Beethoven loquace!)... Parler, oser parler! égrener des mots impropres après des mots impropres, quand un orchestre joue l'andante de la *V^e^ Symphonie!*... Cette incontinence indécente sur cette lumière!! Pouah!... « Voir » ses Symphonies sous les espèces de gentilles petites dames ânonnantes, et les écouter divaguer dans un langage digne tout au plus d'être parlé par ces ves-

Des confidences dignes de foi montrent que Gœthe n'admira pas Beethoven sans quelque épouvante. Cet Etna effrayait cet Olympe. Gœthe eut sur le grand musicien une influence salutaire, l'affermissant plus encore dans ses aspirations à la sérénité...

La *VII*e *Symphonie* est toute expressive des sentiments tour à tour affligés et frénétiques qui se partagèrent alors l'âme de Beethoven. Si le premier mouvement de cette symphonie et, surtout, son finale, éperdu, dionysiaque vraiment, sont suranimés d'une force invincible, dans l'*allegretto* (IIe mouvement sur un rythme de marche lente), on écoute la confidence d'une mélancolie profonde, inexauçable, et qui se traîne, suspecte et bafouée, parmi la misère des hommes.

*
* *

La « Pastorale » avait été, pour Beethoven, un repos de la « Symphonie en *ut* mineur ». Sa VIIIe symphonie (qui est de 1812, comme la précédente) le repose de l' « orgiastique Septième ». Tout y éclate de félicité; une grâce presque candide s'y prodigue, multipliant la fantaisie et l'imprévu. Et, pourtant, Beethoven était alors assailli de tracas familiaux, que sa mauvaise humeur et l'intransigeance de son moralisme exagéraient presque ridiculement. Il régularisait l'union de son frère Johann avec Thérèse Obermayer: et cela n'allait pas sans orage. Ce Johann Beethoven, de la respectabilité duquel son génial frère prit un soin excessif, était un être vulgaire. Enrichi dans la pharmacie, il adressait ses souhaits à Beethoven sur une carte mentionnant cette qualité: propriétaire foncier. A quoi Beethoven répondit par une autre carte où il avait écrit: « Ludwig van Beethoven, propriétaire d'un cerveau. »

Malgré les soucis que lui valait sa famille, le mauvais état de sa fortune, compromise par sa grande générosité, Beethoven fait chanter dans cette VIIIe symphonie les effusions d'une extraordinaire juvénilité.

---

tales fragiles qui font « l'oseille » dans les revues de fin d'année!! La haine éternelle serait un hommage plus doux...

Je n'ai pas qualité, ici, — et je le regrette, — pour insister davantage sur le méfait d'un tel ouvrage, et sur la décourageante imbécillité d'un succès qui fait régresser le drame en vers vers les poncifs d'un Ponsard, d'un Soumet ou d'un vicomte d'Arlincourt... Des stylistes et des poètes, ceux-là, si nous les comparons à l'auteur de *Beethoven*... Il m'importait de stigmatiser la... — je dirai : candide — exploitation faite au théâtre de l'adorable gloire de Beethoven, le moins théâtral des héros, et qui, d'ailleurs, a tout dit de soi-même par le verbe inégalable de sa musique.

Beethoven avait alors 42 ans. Il touchait à l'apogée de sa fortune. M. Romain Rolland, qui lui a consacré un livre admirable d'émotion et de piété, a écrit :

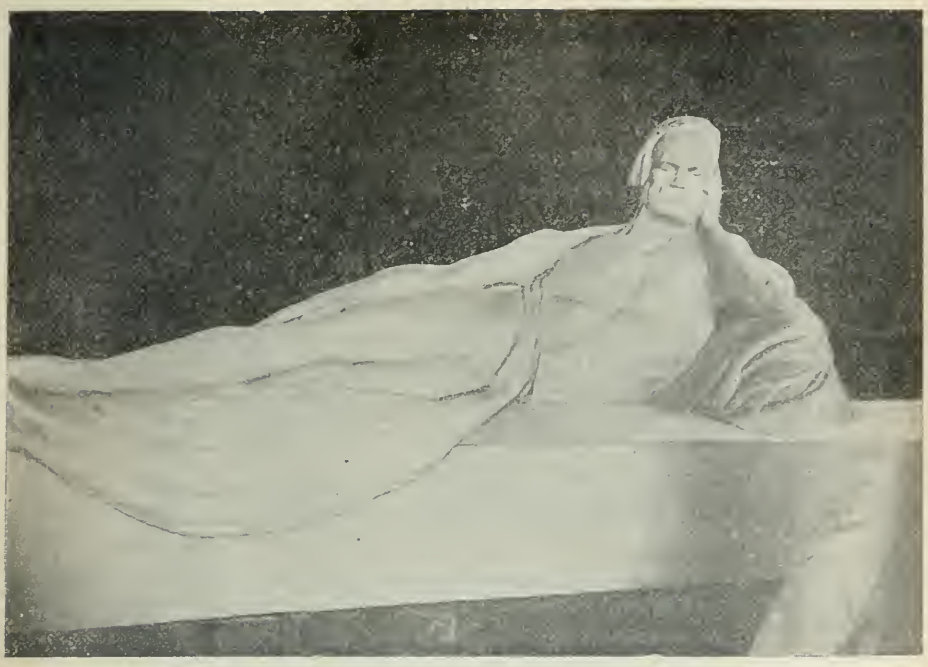
« Au Congrès de Vienne, il fut traité comme une gloire européenne. Les princes lui rendaient hommage ; et il se laissait fièrement faire la cour par eux, comme il s'en vantait à Schindler.

« Il s'était enflammé pour la guerre d'indépendance. En 1813, il écrivit une symphonie de la *Victoire de Wellington,* et, au commencement de 1814, un chœur guerrier : *Renaissance de l'Allemagne* (*Germanias Wiedergeburt*). Le 29 novembre 1814, il dirigea, devant un public de rois, une cantate patriotique : *Le Glorieux moment* (*Der glorreiche Augenblick*), et il composa pour la prise de Paris, en 1815, un chœur : *Tout est consommé* (*Es ist vollbracht!*) Ces œuvres de circonstance firent plus pour sa réputation que tout le reste de sa musique. »

Ces brèves vanités, qui sont comme des dissonances dans sa gloire, ont pu faire un moment trêve à sa passion. Beethoven est trop grand pour des succès pareils. La douleur le reconquiert ; elle ne doit plus le quitter. Elle va contraindre Beethoven aux suprêmes lumières de son génie.

Et dix années séparent la VIII^e^ symphonie de la Neuvième. Que de misères durant ces dix années !... Son frère Charles, qu'il estimait et aimait profondément, mourut en 1815, plaçant sa veuve et son fils, Charles, sous la tutelle de Beethoven. La mère était frivole et sans vergogne ; le fils veule, et déjà perverti. Beethoven s'éblouit de l'idée d'être « père ». Odieux parfois à force de tendresse et de vertu, il finit par obtenir que l'éducation de son neveu lui soit entièrement confiée. Il se dévoue à lui avec un excessif amour que Charles ne sera jamais las de décevoir et de désespérer. L'aventure suivante qui eut lieu quelques jours avant la mort de Beethoven, et dont j'emprunte le récit à M. J.-G. Prodhomme, édifiera le lecteur sur la mentalité de ce neveu tant aimé :

« Pendant ce peu agréable séjour dans la propriété de son frère, Beethoven s'aperçut que sa belle-sœur entretenait des relations coupables avec son neveu. Il revint aussitôt à Vienne, le 2 décembre, par un temps épouvantable. Johann le laissa partir dans une voiture découverte. Déjà fort mal portant, souffrant des poumons et d'une inflammation intestinale, Beethoven, aussitôt arrivé, envoya Karl chercher son médecin, mais, au lieu de s'empresser, le neveu alla faire une partie de billard, et, lorsqu'il se rappela subitement la course urgente



BEETHOVEN
fragment du monument, par José de Charmoy)

qu'il avait à faire, il en chargea un garçon de café! Celui-ci envoya le docteur Wavruch, que Beethoven n'avait jamais vu! »

Aux tourments de cette affection sans douceur s'ajoutait, pour Beethoven, l'ennui de procès nombreux et celui qu'il recevait de sa propre misanthropie. Chaque jour l'isole davantage des hommes. Mais chaque jour parfait la lumière de sa pensée. Sa production de 1814 à 1827 est relativement peu considérable; mais la beauté en est incomparablement pure ou vaste. Ce sont les cinq dernières *Sonates*, les six derniers quatuors, la messe en *ré* et la IX^e^ symphonie. Ces œuvres et la V^e^ symphonie sont celles qui nous éblouissent le mieux en Beethoven. Il s'y donne tout entier, supplicié, pardonnant et rasséréné. Sa solitude studieuse s'y tend comme une hostie. Par ces œuvres, le meilleur de la collectivité humaine et le meilleur de l'individu humain s'avoueront par la musique. Et c'est du plus malheureux des hommes que cette générosité inépuisable va ruisseler.

Moïse ne fut pas plus seul au faîte du Sinaï.

On voit Beethoven errer par la Nature, qu'il aima d' « une amour

sans égale ». Ne craignez plus de le troubler, passants ! Il ne perçoit plus la musique obscure de l'herbe, ni l'allégresse mélodique des oiseaux ; ce qui chante d'âme éternelle dans les eaux fugaces ne touche plus ses sens : mais, aussi, il a cessé d'entendre la désespérante cacophonie de vos glorioles et de vos lucres. Hurlez sans vergogne : chez ce sourd à face de lion chagrin, des musiques jaillissent, chaleureuses, intarissables, dont le ruissellement eût pu suffire à créer dans la vie humaine les idéales moissons de l'amour et de la bonté. Que seraient désormais, pour lui ou contre lui, vos menaces ou vos chansons !... Il est sa propre musique ; il est toute musique même : et son cœur bat le rythme des mondes. Ouvrier d'un tel miracle, comment ne serait-il pas triste, et même, — à cause de sa surhumaine bonté chaque jour blessée, — insociable et misanthrope !... Misanthropie plus bienfaisante, d'ailleurs, que toutes les philanthropies qui se parquent entre les vertus et les vices sociaux. Ce n'est point celle, toute d'âpreté et d'injures, du Timon d'Athènes de Shakespeare. La misanthropie de Beethoven, c'est la désespérance d'Hercule impuissant à recréer la vie à l'instar de sa propre bonté. C'est de l'amour, du pardon, tombés de très haut, en fureur, en orage, — tel s'épanche de l'Alpe inaccessible un fleuve mugissant, nourricier des plaines...

A cet époque de sa passion, Beethoven fut habité du démon de la Connaissance.

Il se dévoue, — tel Faust, — au martyre d'épuiser le savoir humain. Il se plonge plus avant dans Platon : cette lueur pure lui semblait plus que toute autre propre à l'éclairer dans la vérité. On sent quels tumultes la recherche du juste devait susciter chez une telle sensibilité ; ses derniers Quatuors en sont tout expressifs. Le voici tel que le prophète accédant à la face de son Dieu. Les consciences s'épouvantent des éclairs dont il rayonne... Les puérils ricanent ; Weber (qui, pourtant, devait savoir ce qu'il en coûte ici-bas d'avoir le génie du beau) dit : « Musique pour petites maisons... » « De la lumière », proféra Gœthe mourant. Beethoven semble ordonner : « Plus haut, plus haut encore... » Et la Parole unique, auprès de laquelle tous les évangiles sembleront un jour des balbutiements d'enfants sauvages, conquiert l'espace, le remplit, le suranime... Il semble que l'esprit va chavirer... Non !... Il monte avec une sûreté d'aigle... Ne nous parlez plus de la douleur de Beethoven ! Voici qu'il atteint à la joie qu'il a voulue si éperdûment. Elle est là : et qui de nous la voudrait assumer ? C'est la sérénité de vivre : la communion pacifique, en un seul homme, de la terre et du ciel ; toute passion s'est éteinte : Bacchus, auquel il se

compara, abdique le thyrse ; Prométhée, qui survivait en lui, n'est plus qu'une âme ; désormais le vautour s'acharnerait en vain : un pauvre vient de se créer dieu. Ce miracle s'est accompli dans le *lento assai cantate e tranquillo* du XVI^e^ quatuor. Après... après, il semble que Beethoven ait forcé la lumière même. Le XVII^e^ et dernier quatuor se constitue tout entier d'une grande fugue. Ne dites point : nous ne comprenons pas. Mais discernez que la nature défendait à son fils trop sublime d'aller plus loin...

Le XVI^e^ quatuor, composé en 1826, est la suprême lumière sur la plus haute cime... Mais, avant de composer ce poème sonore de l'homme parvenu à la sérénité, Beethoven avait accompli toute sa mission prophétique, et donné aux foules l'hymne où les sociétés futures trouveront leur *credo:* c'est la IX^e^ symphonie avec chœurs. Tout l'esprit, toute la bonté de la Révolution française y éclatent ; elle exauce tous les espoirs qu'elle ne put combler. Et le musicographe a bien prédit, qui écrivit que l'*Ode à la joie* (poème de Schiller), par quoi cette symphonie s'achève sera la *Marseillaise* des sociétés régénérées et fraternelles qui viendront. Toute la misère humaine, et aussi toute sa rédemption, sont ici de la musique et de l'amour.

L'influence de la XI^e^ symphonie est nonpareille sur le métier musical. Les libertés qu'elle imposa ont nourri prodigieusement les Berlioz et les Wagner. Mais il ne m'appartient pas, dans cette étude, où je m'efforce seulement de gagner des cœurs et des esprits nouveaux à Beethoven, d'apprécier longuement cette influence, ses bienfaits, ou l'anémie que, pour des tempéraments musicaux un peu trop délicats, a pu être sa force.

Elle est une fête religieuse. Tous les hommes y communient, prodiguant à l'envi le plus tendre, le plus noble et le plus fraternel de leur être. Elle est, si je puis ainsi dire, le grand acte social de la musique. Elle a promu cet art, généralement réputé d'agrément, à la dignité d'un Evangile, et celui-ci, tout ébloui dans l'homme, éclipsa à jamais tous les Evangiles issus du mensonge Dieu...

Depuis 1824 — année où fut exécutée la IX^e^ symphonie — la musique est la Parole suprême, commune à tous les peuples.

Quand Beethoven en put diriger l'exécution à Vienne, Rossini triomphait dans cette ville. Toute vogue musicale cédait à celle du charmant *Barbier de Séville*. Et il était, hélas ! de bien pires succès... Les premières tentatives que Beethoven fit pour l'exécution, à Vienne, de sa dernière symphonie furent vaines. Il avait décidé de la faire jouer à Berlin, quand trente mélomanes nobles de Vienne le vinrent

supplier, par une adresse, d'épargner « cette honte à la capitale et de ne pas permettre que les nouveaux chefs-d'œuvre sortent du lieu de leur naissance avant d'être appréciés par les nombreux admirateurs de l'art national »... Ces trente mélomanes s'engageaient à assurer l'exécution de la IX[e] symphonie. Le succès en fut éclatant, inouï. Il rapporta — tous frais payés — 300 francs à Beethoven!

Son fidèle Schindler raconte: « Je lui remis le rapport de la caisse. Lorsqu'il l'eut examiné, il s'affaissa par terre. Nous le relevâmes et le portâmes sur le sofa. Nous veillâmes à ses côtés, très tard dans la nuit: il ne demanda rien, pas même à manger, et ne prononça pas un mot à haute voix. Enfin, lorsque nous vîmes que Morphée lui avait fermé doucement les yeux, nous nous éloignâmes. Ses gens le retrouvèrent, le lendemain matin, endormi à la même place, encore revêtu de sa toilette de concert. »

Après 1824, la vie de Beethoven se gaspille en tracas domestiques, en affections contrariées. La volonté paternelle, dont il s'exaltait pour son indigne neveu, Charles, lui multipliait les désespoirs et les hontes. La bonté profonde de son être succombait aux incohérences de sa misanthropie. Meurtri inégalablement, il était souvent injuste, odieux même. La gloire, qui aime le tapage, l'oubliait peu à peu. L'hydropisie s'ajoutait à ses maux. Ses amis, quiconque l'approchait, souhaitaient que la mort finit son martyre. Son esprit s'illuminait de ces extases qui sont pour les grands hommes suppliciés l'aurore de l'éternité.

Il arriva que la nature et les hommes qui lui avaient donné le seul salaire dont il fût digne: la douleur, ne purent plus rien pour lui. Lui-même ne pouvait plus qu'aspirer au « grand sommeil de la terre » souhaité pour le Moïse de Vigny. Il ne *devait* que mourir. Le récit n'importe pas des misères qui remplirent ses dernières années; et le lecteur sait déjà, par les lignes empruntées à M. J.-G. Prodhomme, quelles circonstances précédèrent sa mort.

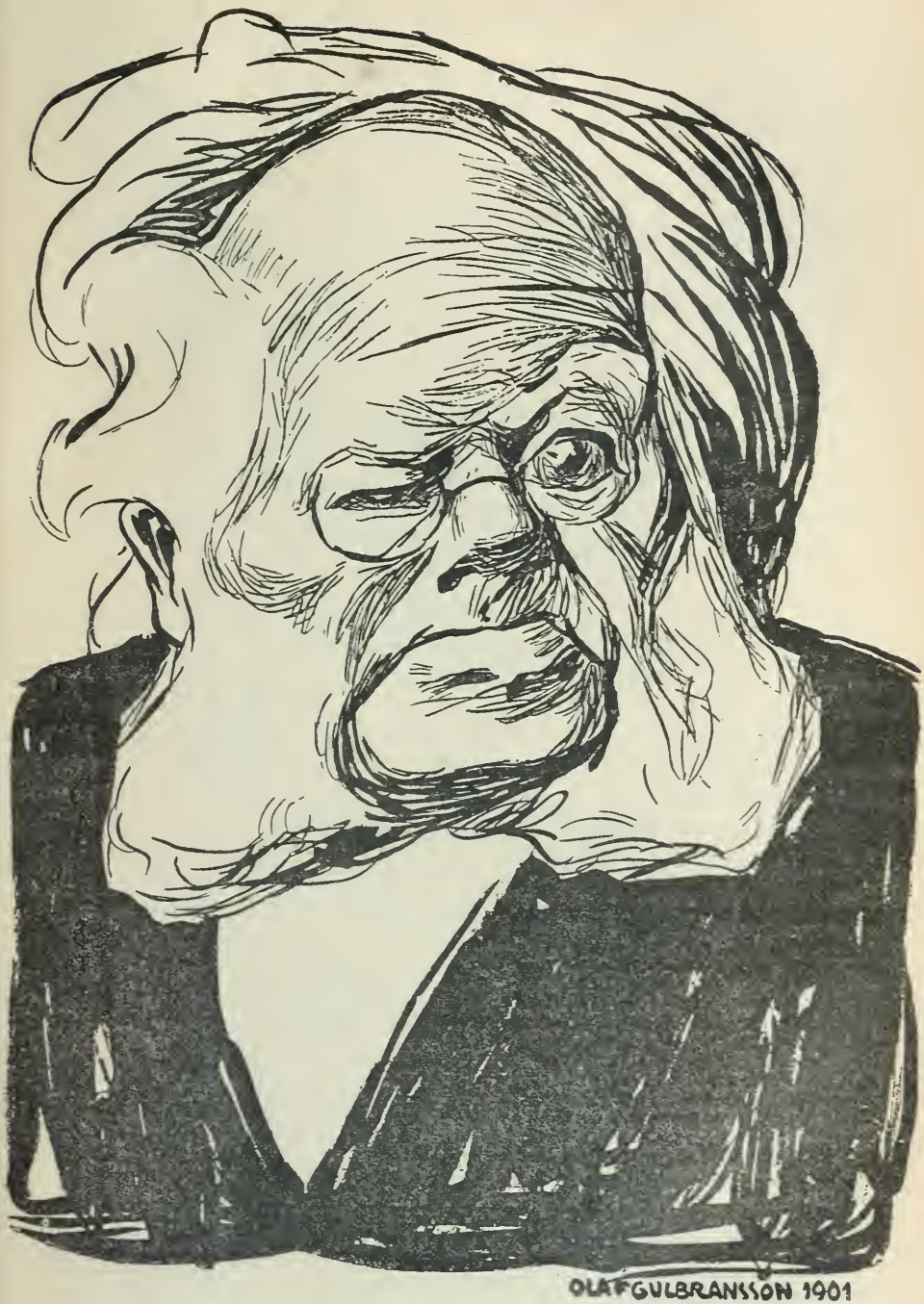
Le 26 mars 1827, étant à Vienne, il trépassa sans éclat et sans deuil, — tel, dans les brumes de l'hiver, le soleil, dont il avait eu le destin. Les Viennois lui firent d'imposantes funérailles, vaines comme la justice humaine.

GEORGES PIOCH.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIERE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant : Ernest REYNAUD.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 4
1er Mai 1909



HENRIK IBSEN

Par François CRUCY

LE NUMÉRO : 25 Cmes

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres
et l'Influence des Grands Morts de notre temps

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Elie Faure
Georges Pioch	Gustave Hervé	Paul Signac
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	L. et M. Bonneff
Gaston Syffert	Manuel Devaldès	A. Delannoy
Amédée Dunois	Miguel Almereyda	Paul Cornu

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
Illustrations de Manet, Vallotton, Desboutin, de la Barre, etc.

PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
Magnifiques reproductions de Puvis, Rodin, un dessin de Gaston Raïeter

BEETHOVEN, par Georges Pioch
Illustrations de Michalek, Bachm, etc.

Paraîtra le 15 mai : **BALZAC,** par Manuel Devaldès

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Léon Gambetta	**Victor Hugo**	**Jules Vallès**
Elisée Reclus	**Nietszche**	**Daumier**
Karl Marx	**Maupassant**	**Michelet**
Baudelaire	**Gœthe**	**Seurat**
Blanqui	**Flaubert**	**Dalou,**
Edouard Manet	**Dickens**	etc.

En faisant paraître cette nouvelle revue nous nous proposons un double but :

1° Présenter à ceux qui les ignorent ou ne les connaissent qu'imparfaitement, les hommes qui ont contribué à former la pensée moderne sous ses expressions : artistique, littéraire, scientique et politique ;

2° Mettre de l'Unité, introduire un ordre dans la multitude des sensations éveillées en nous par les productions du génie humain.

Peintres, littérateurs, théoriciens, musiciens, savants, hommes politiques et hommes d'action ; maitres illustres consacrés par la renommée ; gloires plus obscures dont la notoriété ne dépassa jamais le cercle d'une élite, mais dont l'influence fut néanmoins prépondérante ; en un mot, tous ceux de nos aînés qui ont suscité les grands mouvements d'idées de la fin du XIX^e^ siècle et du commencement du XX^e^, ou enrichi d'un joyau nouveau la couronne de l'art, prendront place dans cette galerie.

Chaque numéro de *Portraits d'Hier* formera un tout en soi. Les grands morts y seront présentés sans ordre, ni lien apparent. Pourtant l'ensemble de l'œuvre dénoncera une pensée directrice qui s'affirmera toujours par l'Amour de la Saine Beauté et de la Vraie Justice. Le comité de rédaction qui a présidé à l'élaboration du plan et en assurera l'unité est un sûr garant de l'intelligence et de la valeur de la publication.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H FABRE, 38, Quai de l'Hôtel-de-Ville — PARIS (4^e^).

Masque d'Ibsen, par F. VALLOTTON

Henrik Ibsen

Je pourrais, spectateur attentif, voir défiler sous mes yeux tous les drames d'Ibsen, sans être satisfait, la dernière réplique entendue... De Brand à Rubeck, de Hialmar Ekdal à Jean-Gabriel Borkmann, tous ces êtres humains, modelés, puis animés par le génie, et poussés sur la scène, ont remué au fond de moi je ne sais quel dépôt, idées qui sont tombées sitôt nées, et résidus d'idées, débris d'associations.

Il faut, si je veux me contenter, réagglomérer ce que je pourrai de cela. Mais je m'y efforcerai vainement si je n'ai pas d'abord le noyau à quoi je le pourrai souder.

Quel noyau, quel centre, sinon Ibsen lui-même ?

Je vois bien que son œuvre a servi de prétexte à maintes discussions. J'ai lu cent commentaires, tous excellents, peut-être, du point de vue de ceux qui les ont faits. Cependant, aucun ne me satisfait. Et c'est sans doute parce que je ne me trouve en accord de pensées avec aucun de ceux qui les ont tentés.

Car il ne s'agit plus ici d'une simple distraction.

Un jour, Ibsen dit au comte Prozor : « Si, en transportant sur la

Universitas BIBLIOTHECA

scène certains êtres que j'ai vus et connus, certains faits dont j'ai été témoin, et en répandant quelque poésie sur le tout, j'arrive à éveiller les esprits, différentes idées naîtront dans différents sites et tout cela aura eu ma pièce pour point de départ. Eh! je ne m'en défends pas, mon propre cerveau aussi a pu, tandis que j'écrivais, être traversé de telles ou telles idées. Mais tout cela n'est qu'accessoire. Le principal, dans une œuvre de génie, c'est l'action, c'est la vie. » A quoi M. Prozor objecta que les idées ne sont pas du tout des accessoires : « Mais tout le monde écrit avec des idées », jeta Ibsen.

Nous savons bien le contraire. Rien qu'au théâtre, les exemples abondent, et modernes, et récents. Il en est qui font du sentiment ! D'autres, de la psychologie. D'autres, des conférences, des thèses ! Le génie d'Ibsen c'est que l'idée n'est jamais chez lui idée seulement, mais idée passion, idée souffrance, idée attachée à la vie. Ibsen est un être sentant et qui pense.

Vous l'entendrez gémir, vous le verrez se débattre, ayant découvert l'opposition « qui, dans les conditions sociales actuelles, règne entre la réalité et l'idéal ».

En vérité la puissance qu'il exerce sur nous, c'est justement cela, qu'étant si fort épris d'idéal, que suivant la nature vers ses tendances supérieures, tendant si ferme vers « le terme auquel l'évolution elle-même tend », il reste si attaché à la vie, à la réalité, à notre nature même — dont il est si curieux.

Ce n'est donc pas méthode, c'est impérieuse curiosité qui me contraint, l'œuvre entendue, à me tourner vers l'homme. Ce que je veux, c'est découvrir le lien caché qui court sûrement du premier drame au dernier. Non que j'aie le besoin de faire découler toutes ces œuvres l'une de l'autre ; ni que je les imagine s'emboîtant toutes. Si l'ensemble devait paraître si rigide à la fin, j'en apercevrais bien le sens dans l'œuvre unique qui, devant contenir toutes les autres, devrait aussi les résumer. Mais ce n'est pas la conclusion d'un théorème que je cherche. C'est l'âme d'une forme vivante, infiniment souple et variée, que je voudrais saisir. Et même, ce n'est pas tant la pensée d'Ibsen, qui m'importe ! Il était trop vivant pour que sa pensée n'ait point évolué dans le temps. Mais c'est plutôt la trace laissée par le courant de cette pensée que je veux retrouver.

La jeunesse

L'œuvre du créateur de génie n'est pas fille seulement de son intelligence. Elle sera différente selon qu'elle sera née dans un jour où l'être jouissait d'un parfait équilibre et d'une santé parfaite ; ou selon qu'elle aura été douloureusement arrachée dans une heure où, les nerfs tendus

et le cœur affolé, l'être tout entier aura dû se violenter lui-même. Voilà pourquoi je suis si curieux de savoir comment vivait Michel-Ange sur les échafaudages de la Sixtine, et Rembrandt dans sa maison du Jodenbreestraat, à la veille du jour où il en fut expulsé, et Beethoven, abandonné par tous, à Vienne, en 1816. Il n'est pas nécessaire d'en donner des raisons. Je n'ai pas besoin de vous dire pourquoi j'entends mieux Pascal dès que je sais comment il a vécu, son isolement, son renoncement, la mortification de ses sens, et cette « ceinture de fer pleine de pointes » qu'il mettait à nu sur sa chair. Il n'y a pas de grand esprit, s'il n'y a d'abord un homme.

Dès le jour de la naissance d'Ibsen, on aperçoit certaines circonstances qui auront des conséquences essentielles sur sa vie d'homme.

Il naît à Skien, le 20 mars 1828. Skien est une petite ville de la côte norvégienne, à l'ombre d'une « roche aride », dans un « étroit vallon que couvre un manteau de brouillard, allant du field au field », avec, pour tout horizon, le fjord, « bassin d'eau sale », « égout du diable ».

— « Oui, je me reconnais ! dira-t-il plus tard. Chaque hangar sur la rive, chaque pli de terrain, la colline déchirée, sa couronne de bouleaux, la vieille église brunie, le bouquet d'aulnes au bord de la rivière, chaque chose est là comme dans mon enfance... La montagne projette son toit neigeux plus loin qu'autrefois. Elle a encore retranché un peu du ciel à la vallée. Elle la surplombe, la menace, l'obscurcit, l'emprisonne, lui dérobe de plus en plus le soleil... Le fjord ! Etait-il si sombre, si étroit dans le temps ?... Quel essaim de souvenirs cette vue éveille en moi ! Sur cette rive pierreuse, mon âme d'enfant a été abandonnée (1) !... »

Le père est un négociant, homme actif, énergique, qui ne compte pas l'argent qu'il gagne, généreux quand il festoie, voulant paraître, et qui n'a point de temps à donner à son fils. La mère, une allemande, luthérienne austère, « autoritaire et tyrannique », dont la rigidité paraît s'accommoder mal de la large hospitalité qu'exerce son mari.

— « Où sont tous les écus ? gémit Aase parlant à Peer Gynt. Ton père les a fait danser. Il les a semés comme du sable, achetant du terrain dans toutes les communes d'alentour, se faisant rouler dans des carrioles dorées..... Oh ! en ce temps-là, on admirait tout chez nous. Le doyen, le capitaine et tout le bataclan ne sortaient pas de la maison, mangeant, buvant, faisant ripaille à en crever... (2) »

Rebelle à cette vie de plaisir, la mère se revanche en imposant à ses enfants cette discipline, voulue par les principes, et qui doit étouffer en eux toute intelligence et toute volonté. Elle inculque à son fils la crainte du Dieu de la Bible et du respect de ses ministres... Elle paraît

(1) *Brand.*
(2) *Peer Gynt.*

n'avoir jamais entendu les appels de tendresse de l'enfant... Telle confidence de Brand est un aveu d'Ibsen :

« Avec toi, dit Brand à Agnès, l'amour est entré dans mon âme comme un doux rayon de printemps. Jamais je ne l'avais connu jusque-là. Ce n'est ni mon père, ni ma mère qui l'auraient allumé, eux qui éteignaient chaque étincelle sous la cendre. Ah ! l'on dirait que toute la somme de tendresse secrètement amassée dans mon cœur s'est faite auréole pour ceindre son front et le tien, ô ma chère épouse (2). »

Le ciel est sans lumière. Les êtres sont sans tendresse. Les choses même vont devenir hostiles. Ibsen n'a pas dix ans lorsque, brusquement, les affaires de son père périclitent. En 1836, le riche négociant arrête ses paiements et c'est la ruine. Il faut quitter la maison et tous les objets familiers. Il faut quitter la ville et rompre avec la société à laquelle on avait tant fait fête, « le doyen, le capitaine et tout le bataclan »... La tristesse s'installe désormais à demeure dans le logis nouveau. L'enfant subit directement le contre-coup du désastre. Sa tendresse ignorée et meurtrie davantage. Et l'invisible étau serre encore plus son cœur. Huit années vont passer durant lesquelles aucune lueur ne viendra éclairer la voûte sombre sous laquelle Henrik Ibsen grandit... A 16 ans, il est orphelin.

C'est alors qu'il accepte une place d'aide chez un pharmacien de Grimstad. Auparavant — de 1842 à 1844 — le futur auteur de *Rosmersholm* a fréquenté pendant deux ans une école de théologiens.

Dès ce moment, la vie de pensée dut être chez lui intense.

Taciturne, sauvage, pessimiste, avec « un ridicule besoin d'être triste », et surtout douloureux. Douloureux parce qu'il n'a pas été aimé. Douloureux parce qu'il voudrait aimer, se donner, et parce qu'il cherche encore à quoi se prendre, implorant la douleur qui doit pouvoir, pense-t-il, « remplir l'existence et donner un sens à la vie ». Tel est Ibsen à 20 ans.

Il est bien permis de croire que ce fut dans son arrière-boutique, que le commis du pharmacien de Grimstad put ouvrir pour la première fois une fenêtre sur la vie...

Plus de parents attristés et sévères, plus de professeurs de théologie. Ibsen lit les journaux. Ibsen s'intéresse à la chose publique. Tout de suite il prend parti... Tout de suite on lui fait savoir qu'il n'a ni l'âge, ni la qualité, ni la position qu'il faut pour se permettre d'avoir et d'exposer une opinion.

Il prépare l'examen qu'il devra subir pour entrer à l'Université de Christiania. Il s'essaye en même temps à formuler ses idées, ses émotions, noir sur blanc.

« Le pharmacien, mon patron, contera-t-il plus tard, était honnête et

(1) *Brand.*

bon, mais il n'avait d'autre préoccupation que le succès de ses affaires commerciales et pour pouvoir préparer mon examen, il me fallait pour ainsi dire lui dérober les instants qui m'étaient nécessaires pour mon travail, et sur ce temps volé il me fallait trouver encore le moment où je pourrais faire un peu de littérature. »

... Plus de tutelle, plus de commandements impérieux, plus de devoir impératif. Ibsen regarde. Ibsen écoute. La tristesse a semé, puis fait germer en lui cette constante inquiétude qui rend tout frémissants les jeunes hommes arrivés au seuil de la vie... Ibsen écoute... Ibsen attend... Quoi ? Il ne sait. Mais il guette un signal, un appel... Par où s'élancera-t-il ?... Il cherche son chemin.

Mais quels sont ces murmures, qui viennent mourir aux bords du Skager-Rack ? Quels bruits confus ? Quels échos prolongés ?

C'est d'abord, et dès l'année 1847, l'agitation nationaliste qui secoue la Norvège, impatiente d'échapper à l'influence du Danemark voisin... Et puis, avant même que ce trouble ne soit apaisé, c'est, plus lointain, plus sourd, mais aussi plus profond, l'écho, en roulements prolongés et sonores, du bruit de la Révolution : la France, l'Allemagne, l'Autriche, toute l'Europe centrale en quelques jours secouée jusqu'en ses fondements.

Comme une lave qui s'étend, les idées de 1848 courent en même temps sur les eaux bleues de la mer Tyrrhénienne jusqu'aux rives de Sardaigne et sur les eaux plus sombres du Skager-Rack, jusqu'aux fjields du cap Nord. Ibsen les arrête au passage. Et, par un phénomène fréquent chez les natures ardentes, toutes ces idées en lui deviennent aussitôt sentiments. Le voici qui discute si la Révolution française deviendra la révolution universelle... Dès que le mouvement se ralentit en France, Ibsen le suit plus loin, là où il est encore le plus intense. En septembre, la Hongrie est en plein soulèvement. « Debout, peuple hongrois ! » s'écrie Pœtefi, le poète national, « debout pour ton indépendance ! » Et l'appel enflammé éveille dans le Nord un écho. Ibsen écrit et lance une ode en laquelle il excite à son tour le Hongrois lancé à la conquête de sa liberté.

L'ode provoque dans son milieu certaines protestations. C'est le coup de fouet qu'il faut à son génie naissant. Il lit justement, vers ce temps, le *Catilina* de Salluste, et les *Catilinaires* de Cicéron. Brusquement, dans la fièvre, il reprend la cause pour son compte ; il écrit un *Catilina*.

— « Le drame de Catilina qui fut mon début en littérature, a-t-il conté lui-même, fut écrit pendant l'hiver 1848-1849. J'avais 21 ans.

« Je me trouvais alors à Grimstad obligé de gagner à la fois mon pain et l'argent nécessaire à mes examens.

« L'époque était assez tourmentée. La révolution de février, les troubles de Hongrie et la guerre dano-allemande. Tout cela m'agitait, m'obligeait à penser, mûrissait mon esprit.

« ... Je m'exprimais avec passion sur les sujets politiques en toute occasion et mes paroles plus vives encore que mes poésies étaient loin de plaire.

« ... J'ajouterai que ma conduite, orageuse parfois, laissait peu d'espoir à la Société de me voir honorer jamais les vertus bourgeoises.

«... En un mot, alors que le monde était révolutionné par une grande idée, je me trouvais moi-même en guerre ouverte avec la petite société où le destin et les circonstances m'obligeaient à vivre.

« Tel était donc mon état d'esprit quand, en préparant mon examen, j'étudiai le *Catilina* de Salluste et les *Catilinaires* de Cicéron. Je dévorai rapidement ces écrits et en peu de temps mon drame fut terminé.

« Comme on le verra, je ne fus pas de la même opinion que les deux écrivains romains sur les mobiles du révolté.

« Et aujourd'hui encore je ne suis pas éloigné de croire à une certaine grandeur et à des qualités éminentes chez l'homme que Cicéron, l'infatigable avocat des majorités, osa attaquer seulement quand ce fut sans péril.

« Mon drame fut composé et écrit pendant les heures que je prenais sur mon sommeil... (1) »

Au vrai, ce qui, en *Catilina*, avait éveillé la sympathie d'Ibsen, c'était le révolté :

> Je suis l'homme dont le cœur bat pour la liberté,
> L'ennemi déclaré de toute injustice,
> L'ami des opprimés et des faibles,
> L'homme enfin qui brûle du désir insatiable
> De renverser les puissants du jour (2).

Tout le premier Ibsen est là. Heureux de s'épancher, enfin ! Avide d'une revanche ! Jetant au vent ses cris, apostrophant l'ennemi dont il ne se fait encore qu'une incertaine idée. Impatient, généreux, révolté : mais n'ayant point encore trouvé l'adversaire réel, auquel il se prendra lui-même pour une lutte implacable.

Mais Ibsen a vingt ans. Il n'a qu'un *vouloir,* c'est vivre, et, pour lui, à cette heure, pas plus que *pouvoir, vouloir* ne fait question.

En 1850, il entre à l'Université de Christiania. Et c'est là qu'il rencontre ses premiers camarades, ces hardis compagnons, Björnson, Vinje, Botten Hansen et quelques autres, avec lesquels il fonde une revue satirique qui flagellera, sept mois durant, les hommes de l'ordre, prudents conservateurs du temps.

---

(1) Préface de *Catilina*. Dresde, 1875.
(2) *Catilina*.

*
* *

A l'Université, que fait-il ? Il prend contact avec d'autres hommes, et, dans ces premières rencontres, échauffe à leur humeur son humeur combative. Il lit, avec plus d'attention que de passion peut-être, des poètes : Shakespeare, Schiller et Gœthe ; avec une curiosité avide, des philosophes, Kerkergaard, le danois, et Kant. Autant d'éléments qui, jetés au brasier de sa vie intérieure, vont en accroître le bouillonnement. Comment, par où va s'écouler cette pensée en ébullition ? Une circonstance lui creuse le chemin.

Ayant quitté l'école, il se trouve sans ressources. Un maître de violon, Ole Bull, s'intéresse à son effort. Le théâtre de Bergen va ouvrir ses portes. Par Ole Bull, Ibsen obtient la direction.

Il va occuper ce poste jusqu'en 1857. Il le quittera pour aller diriger le théâtre de Christiania, où il restera jusqu'en 1862. Entre temps, Ibsen se mariera. Il épousera Suzanne Daœ Thoresen, compagne qui semblait élue, femme supérieure, épouse à laquelle le créateur de génie soumettra désormais toutes ses pensées et qui, tout en restant dans l'ombre, ne cessera plus de l'aider dans son œuvre.

A vivre ces dix années sur les planches mêmes du théâtre, Ibsen y gagne de préparer, d'assurer sa technique, et, dans une certaine mesure, d'acquérir ces dons de visibilité spéciale qui devaient lui permettre, dans la suite, d'atteindre, dans le métier, à une perfection qu'on n'a pas dépassée.

Tout en dirigeant les destinées des deux scènes, il travaille, il écrit. Et la courbe est curieuse que suit sa première production.

Il renonce pour un temps à la manière violente. *Catilina* était un réquisitoire, ou un plaidoyer, comme on voudra, un appel vibrant en tous cas. Les œuvres qui vont suivre auront un tout autre caractère. Ibsen cède à la pression du public qui déserterait son théâtre s'il se sentait flagellé. Il trace un autre cours à son éloquence passionnée et il écrit des drames patriotiques : *Dame Inger d'Œstraat,* la *Fête à Solhang,* les *Guerriers de Helgeland,* voire même ces *Prétendants à la Couronne,* apothéose de la Norvège antique, glorification des légendes originaires de la patrie, hommage rendu à la nation ayant enfin conquis l'unité.

Ce fut là pour lui, sans doute, une époque de relative tranquillité, qu'un événement heureux illumina : son mariage. Mais cette période est plutôt une période de recueillement intérieur qu'une période d'hésitation ou de fléchissement.

Ce qui tend à le faire croire, c'est l'apparition inattendue — en 1863 — d'une œuvre nouvelle, la *Comédie de l'Amour.* Qui donc a provoqué Ibsen ! Quelle raison a pu lui dicter cette mordante satire ! Comment,

pourquoi, à dix ans de distance, l'auteur de *Catilina* se réveille-t-il soudain ?

Pas d'autre réponse que celle-ci : Ibsen n'a pas cessé d'observer et de voir.

La *Comédie de l'Amour,* c'est « une peinture indulgente et spirituellement philosophique de la situation singulière à laquelle une société maladroite condamne la passion » (1). L'auteur ne cache pas, en l'écrivant, le plaisir qu'il éprouve à découvrir les hypocrisies et les mensonges conventionnels de la société. Mais il y a, sous la satire, une pensée profonde : « J'y ai dépeint, écrira plus tard Ibsen, l'opposition qui, dans les conditions sociales actuelles, règne entre la réalité et l'idéal, pour ce qui concerne l'amour et le mariage » (2).

La pièce parut en librairie. Et ce fut, aussitôt, dans toute la capitale, une explosion d'apostrophes indignées, de protestations, voire d'injures. Vers ce temps-là, le poète avait justement demandé au *Storthing* (la Chambre norvégienne), le bénéfice de la pension qu'on accordait aux jeunes littérateurs. Lorsque la demande parvint à la Commission chargée de l'examiner, un de ses membres s'écria que ce n'était pas un subside que méritait l'auteur de la *Comédie de l'Amour,* mais simplement une correction, littéralement une bastonnade.

On a dit que cet échec rejeta le poète dans le doute. Plus exactement, il le fit rebondir dans l'action. La résistance éprouvée lui indique définitivement sa voie. Et j'imagine qu'au lendemain du jour où il vit une ville entière ameutée contre lui, il prit clairement conscience de son rôle et de sa « vocation ». Le défi qu'on lui lance à cette heure est le signe qu'il attend. Il vivra dans la lutte, pour la lutte, désormais.

Le flot d'amertume n'a pu cependant noyer sur le champ toutes ses illusions. La guerre dano-allemande éclate. A nouveau le poète se redresse. Il adjure le souverain, il adjure ses compatriotes, il adjure Norvégiens et Suédois d'aller au secours du peuple frère. Son appel reste sans échos. Cette fois, la blessure est profonde. Ibsen ne se retient plus. Il ne cache plus son dégoût. Il crie son indignation. Une décision s'impose à lui : partir ! partir ! Il a 36 ans. Il a femme et enfant. Il est misérable. Le théâtre de Christiania a fait faillite. Ibsen n'a pas retrouvé mieux qu'une place de metteur en scène à 1.200 francs par an ! Enfin, il se voit mis au ban d'une société étroite et tyrannique !

Dans ce moment, on ne voit pas qu'il ait désespéré un seul instant. Le bouillonnement intérieur qui l'agite, une sorte d'inquiétude fébrile, un angoissant besoin de s'exprimer librement, librement enfin ! le

(1) Maurice Bigeon, *Les Révoltés scandinaves.*
(2) *Lettres.*

soutiennent suffisamment. Seulement, il lui faut un horizon plus large, un air moins étouffant, de la lumière surtout, de la lumière...

Et c'est en cet état qu'un jour de printemps de l'année 1864, « penseur indépendant, affamé d'idéal », il quitte la cité qu'il maudit... Il s'en va vers les hauteurs :

— « Je m'y sens si calme et si pur, écrit-il à l'heure du départ, si près de moi-même et de mon Dieu ; à présent, mes pensées sont fortes et je suis résistant comme l'acier, car j'obéis à ma vocation qui m'ordonne d'errer près du ciel. Elle est finie, ma vie dans dans la plaine ; près du ciel seulement je puis vivre ! Ici, sur la montagne, sont Dieu et la liberté, et, là-bas, les autres tâtonnent dans les ténèbres de l'angoisse. »

Tel est l'homme qui arrive à Rome au mois de juin 1864.

Ibsen a 36 ans lorsqu'il s'exile. A partir de ce moment, les événements extérieurs de sa vie sont quelconques. Il voyage. Il est en Italie, en Allemagne, en Suède, revient en Allemagne. A 65 ans, il rentrera en Norvège pour s'y installer définitivement. Et c'est à Christiania qu'il meurt, ayant vécu près de 80 ans. Les deux êtres qui le touchent de plus près, sa femme et son fils, l'accompagnent et le guident et le servent. La douleur qui eut pu l'atteindre en eux lui sera épargnée. Ainsi rien ne viendra entraver désormais, ni contraindre, ni presser davantage son effort et son œuvre.

Il est sans ressources lorsqu'il arrive à Rome. Mais, peu à peu, ses affaires s'arrangent. Il vit modestement et sans luxe. Vers la quarantaine, le succès de ses pièces, en Allemagne, lui assure définitivement des ressources suffisantes.

En quittant son pays, il s'est isolé du monde. Il s'affermira dans cet isolement, et les événements les plus retentissants, s'ils ne le laissent pas tout à fait étranger, ni tout à fait indifférent, ne seront jamais tels qu'ils puissent l'attirer et le ramener dans la foule. Il va vivre la seconde moitié de son existence pour son œuvre, pour sa « vocation », comme il dit. C'est là qu'il faut le suivre.

L'œuvre

LE PREMIER CYCLE : UN POÈME ET DEUX DRAMES

« ... *Brand* est une œuvre d'art, rien de plus. Cette œuvre a-t-elle démoli ou construit quelque chose ? — je n'en ai cure. Il faut y voir le résultat de choses vécues au-dedans de moi, non d'observations faites dans le monde réel. J'éprouvai le besoin de verser, dans une œuvre d'imagination, les idées qui avaient achevé de mûrir en moi... (1). »

(1) *Brand.*

Il devait en être ainsi. Jusqu'alors les circonstances ne lui ont pas permis de donner forme à ses pensées tumultueuses. Il lui faut, à présent, dégager, en quelque sorte, le sens ou la morale de toute cette suite d'événements dramatiques auxquels il a été mêlé. Et puis, il a besoin de s'assurer lui-même, de se montrer le but ; car il n'a jamais pensé qu'une œuvre littéraire pût être quelque chose à quoi la conscience même de l'auteur demeura étrangère. « Là-bas, écrit-il de Rome, je ne parvenais pas à mener une vie exempte de contradictions ; je n'étais pas le même dans mes œuvres et hors d'elles. C'est pourquoi ma production littéraire a manqué d'unité. »

D'où cette première série de drames philosophiques dans lesquels Ibsen se montre moins préoccupé d'observer directement la vie que de développer, de soutenir ses propres idées, des personnages de circonstance aidant. L'action même y est secondaire, ayant été imaginée pour servir le débat des idées.

Que dit Brand? Qu'au nom de l'idéal il ne doit être fait aucune concession. Débarrassé des préjugés, ayant à jamais rejeté tous les dogmes, bien résolu à ne point s'adresser, pour obtenir réponse aux questions qu'il se pose, à l'absolu métaphysique, déjà fixé sur les mobiles d'intérêt immédiat et bas qui déterminent les hommes, Brand, en chemin vers l'idéal, est le prophète illuminé, l'inébranlable apôtre du « tout ou rien ».

C'est le dégoût que lui inspirent les hommes qui l'a déterminé à entreprendre cette croisade :

« ... Chacun d'eux est instruit à être un peu de tout. Il possède un peu de sérieux pour s'en parer le dimanche, un peu de bonne foi pour être comme nos pères, un peu de paillardise à l'issue des banquets, ... un peu de feu au cœur quand on a festoyé, ... un peu de légèreté à promettre, ... un peu de finasserie quand il s'agit de tenir. Mais je le répète, il ne possède tout cela qu'en très petites doses. Ses vertus et ses vices ne vont pas bien loin. Dans les grandes choses, comme dans les petites, il est toujours fait de tronçons, tronçons de bien, tronçons de mal ; mais ce qu'il y a de pire, c'est que chacun de ces tronçons est en état de détruire tous les autres (1). »

Brand n'est pas philosophe. Brand n'est pas métaphysicien. L'anathème qu'il jette au moment du départ est son unique certitude : « ... Je vous connais à fond, âmes lâches, esprits inertes ! A toutes vos patenôtres, il manque ce battement d'ailes de la volonté, ce frémissement anxieux qui élève les cantiques jusqu'au ciel. Il ne vous vient que lorsque vous demandez votre pain quotidien. C'est là votre mot d'ordre et votre cri de guerre. Détachée de l'ensemble, cette prière s'est incrus-

(1) *Brand.*

tée dans vos cœurs. C'est la seule épave de votre foi qui ait échappé au naufrage. Allons-nous en ! on étouffe ici. Un air de sépulcre s'élève de cet étroit vallon. En vain on y déploierait un drapeau, aucun souffle frais et libre ne le ferait flotter (1). »

Brand se créera lui-même sa destinée. L'homme n'est-il pas libre?... Brand réalisera son idéal... — « Si je vous comprends bien, lui demande le Bailli, votre but est de combiner la vie réelle avec l'idéal de la vie ? » ... Il ne reste au héros d'Ibsen qu'à éprouver l'opposition qui règne entre l'idéal et la réalité. Tout le conflit est là.

... Brand ne cédera pas. ... Il pourrait sauver son enfant ; ... mais il faudrait céder : non pas, ... et l'enfant meurt. Il voudrait garder au moins celle qui lui fut tout, l'épouse, la compagne, l'unique amie ; ... mais il faudrait céder :

— « Sois ferme jusqu'au bout, ô mon âme ! La victoire des victoires est la perte de tout. Perdre tout fut ton gain. On ne possède éternellement que ce qu'on a perdu (2). »

Et l'épouse s'en va...

Et quand, pour lui-même, arrive l'heure de la mort, il ne sait même pas si son martyre, si tout son long effort, servit en quelque chose :

« Réponds-moi, Dieu, à l'heure où la mort m'engloutit : est-ce assez de toute une volonté d'homme pour acheter une parcelle de salut ? »

Une fois de plus se trouve ainsi posé l'éternel problème de notre destinée. Il tient en une question : L'homme est-il libre ? Que de réponses depuis celle du titan Prométhée ! A son tour, Ibsen, et pendant toute sa vie, tournant et retournant autour du problème, en cherchera la solution... Car j'aperçois au moins un trait commun à toutes les œuvres qui vont suivre. Chacune nous révèle quelqu'une de ces lourdes, ah ! si lourdes contraintes, qui depuis toujours pèse sur nous.

Voici donc Ibsen, au début de l'exil. En révolte, plein d'ardeur, avide de liberté, et, si l'on peut dire, impatient d'idéal enfin réalisé. Clairvoyant aussi, sans illusions sur la réalité brutale qui s'oppose à toute envolée mais, quand même, décidé à l'effort, décidé à la lutte, malgré qu'il en avoue l'apparente impossibilité... « Dieu ferait encore des miracles, dit Brand, si la race entière n'était pas aussi lâche. »

A sept années de distance (3), il reprend le même problème dans le

---

(1) *Brand.*

(2) *Ibid.*

(3) Voici les œuvres d'Ibsen dans leur suite : *Catilina* (1850) ; *Dame Inger d'Œstraat, La Fête à Solhaug, Les Guerriers à Helgeland, Les Prétendants à la couronne* (1851-1857) ; *La Comédie de l'amour* (1863) ; *Brand* (1866) ; *Peer Gynt* (1867) ; *L'Union des Jeunes* (1869) ; *Empereur et Galiléen* (1873) ; *Les Soutiens de la société* (1877) ; *Maison de poupée* (1879) ; *Les Revenants* (1881) ; *Un ennemi du peuple* (1882) ; *Le Canard sauvage* (1884) ; *Rosmersholm* (1886) ; *La Dame de la mer*

second de ses drames philosophiques, *Empereur et Galiléen*. Il traite du conflit entre ces deux puissances inconciliables, le monde antique et le monde chrétien. Ibsen, qui avait inspiré si directement Brand, inspire cette fois, non moins directement, l'empereur Julien.

Julien a été élevé dans la religion chrétienne, par l'empereur Constance. Mais, à fréquenter les sophistes et les philosophes, il est bientôt pris de doute. Si la vérité ne serait pas l'ennemie de la beauté, et le dogme, la condamnation de la vie ? Voilà ce que Julien se demande... Il va tenter de les réconcilier.

Mais autant vaudrait essayer d'arrêter le temps pour lui faire remonter son cours. Julien a compté sans les forces en présence. Ces Galiléens, dont il voulait respecter le culte et la religion, le forcent à se lever contre eux dès qu'il n'est plus avec eux... Jésus-Christ est le plus grand révolté qui ait jamais vécu, si l'on en juge à la fureur des disciples qu'il a faits. En contraignant l'empereur Julien à sévir contre eux, les Galiléens s'assurent la victoire. C'est en vain que Julien s'entête s'acharne... Ses dernières paroles sont pour avouer sa défaite: « ... Tu as vaincu, Galiléen ! » crie l'empereur, blessé : puis, arrachant le fer de sa plaie : « O soleil ! soleil ! pourquoi m'as-tu trompé ? » — « O victime de la nécessité ! » murmure le philosophe Maximos, penché sur le cadavre de celui qui fut à la fois son élève et son maître.

Toutefois, ce n'est pas le dernier mot d'Ibsen. Il ne doute plus que l'homme soit déterminé. Mais tout évolue et se transforme. L'homme finira par conquérir sa liberté. Brand rêvait la venue de ce « nouvel Adam » que serait l'homme enfin libre. Maximos, le philosophe, prédit la réalisation d'une société future, ... du « troisième royaume ».

. . . . . .

MAXIMOS, *penché sur le corps de Julien.*

Tu n'étais donc pas cette fois non plus le vrai..., ô victime de la nécessité?

Qu'est-ce donc qui vaut la peine de vivre ? Tout n'est que jeu et vanité. — *Vouloir* c'est *être contraint de vouloir.*

O mon bien aimé..., tous les signes m'ont trompé, tous les présages me parlaient avec une langue double, et c'est ainsi que j'ai entrevu en toi celui qui devait concilier les deux royaumes.

Le troisième royaume viendra. L'esprit de l'homme recouvrera son héritage, — et alors on allumera des sacrifices expiratoires pour toi... (1).

(1888) ; *Hedda Gabler* (1890) ; *Solness le Constructeur* (1892) ; *Le petit Eyolf* (1896) ; *Jean-Gabriel Borkmann* (1898) ; *Quand nous nous réveillerons d'entre les morts* (1900).

(1) *Empereur et Galiléen.*

*
* *

Peer Gynt, « miroir des idées ibséniennes », a-t-on dit. Je ne puis, ni ne veux, quant à moi, chercher des « idées » dans ce miroir-là. J'y vois de la lumière, des cimes, de grands ciels, des êtres vivants, Aase, tenace et rusée, et la douce Solveig ; Anitra, « vraie fille d'Eve » ; maints autres personnages, des garçons et des filles, une fée, des lutins, le seigneur d'un pays enchanté, et puis, passant et repassant en les bousculant tous, ce vaurien de Peer Gynt, qui chante, qui se bat, qui voyage et qui rêve...

Qui chevauche là-bas au Soleil de midi ?
Regarde ! c'est Peer Gynt ! Il a le front hardi,
Des gants brodés aux mains, à la hanche une épée.
Une escorte le suit, toute d'or équipée,
Avec des fers d'argent aux pieds de ses chevaux.
En long manteau de soie, il va par monts et vaux,
Et son regard descend sur une foule immense.
Les femmes devant lui font une révérence,
Le trouvant le plus fier et le plus beau de tous
..... (1)

Je ne vois dans *Peer Gynt* qu'un poème magnifique où la verve d'Ibsen, tour à tour folâtre et bouffonne, devient ample et lyrique, et conserve toujours, sous la traduction même, un rythme harmonieux ; l'œuvre d'un grand poète où la nature elle-même vient se justifier.

Pourquoi m'obstinerais-je à chercher des « idées » ?... Ibsen lui-même n'a-t-il pas dit qu'en se mettant à ce travail, il ne pensait qu'à se distraire et qu'il s'était laissé aller. « Son principal dessein, rapporte M. Prozor, était de se délasser par quelque *folie* de la grande tension que lui avait imposée *Brand* (2). » Peer a vécu. Peer n'a jamais pensé. Si j'interroge Peer Gynt sur ses « idées », ne sais-je pas d'avance ce qu'il va me répondre :

... la vie est un drôle d'instrument,
Muet, ou répondant par une note fausse.
On voudrait en jouer, et l'on ne sait comment.
Du sot qui l'étudie on dirait qu'il se gausse (3).

(1) *Peer Gynt.*
(2) *Peer Gynt* (préface).
(3) *Peer Gynt.*

Le second cycle

SUR LES FORCES QUI NOUS CONTRAIGNENT

Il ya dans Ibsen trop d'énergie, trop de vitalité, pour qu'il lui soit possible de s'attarder aux exercices, thèses, antithèses, synthèses, de la philosophie. Ce penseur a besoin de donner à sa pensée la forme d'action la plus directe. D'ailleurs, il le sait bien, le théâtre, ce champ d'action qu'il a choisi, est un lieu trop vaste pour qu'il puisse songer à n'y mouvoir que lui. Et puis, s'observer lui-même ne suffit plus à son activité... Il s'est interrogé. La réponse ne l'a pas satisfait. Sa décision est vite prise. Il se détourne de lui-même pour se retourner vers le monde. Désormais, il ne dira plus : « Me voici, comme je pense » ; mais seulement : « Vous voici, comme vous êtes ! »

Pendant dix ans (1), ou presque, il a travaillé, si l'on peut dire, d'après lui, sur des souvenirs, dans le passé, sur des livres... Brusquement il se dégage et se jette dans la vie.

A l'évoquer en ce moment, me revient à l'esprit l'aveu d'un même effort, à un homme d'action prêté par un poète :

. . . . . .

Oui, livres du passé, il faut que je vous cache ;
Je mourrais contre vous.
Vous troubleriez mes yeux que vous avez grandis,
Et je vous sentirais entre moi et les choses.

Il faut que je vous fuie.

Livres, libérez-moi ! Je m'en vais dans la vie
..... (2)

Ce désir de saisir et d'étreindre la vie, Ibsen l'avoue et le crie, vers ce temps. L'opposition même qu'on lui fait exaspère ce désir en lui. « ... Je suis heureux de l'injustice qui m'est faite », écrit-il à Björnson. « L'indignation accroît mes forces. Si l'on veut la guerre, soit !

(1) En 1868, Ibsen avait quitté Rome, « l'unique endroit en Europe qui fût vraiment paisible, » écrivait-il à Brandes. Il s'installa en Allemagne, où il se trouva cependant plus à l'aise. Sans s'en rendre compte, il avait besoin de se trouver dans un centre d'activité. Il retourna à Rome en 1879, mais pour n'y pas rester. « J'avais songé, écrit-il au mois de mars 1879, à son éditeur Hegel, à renvoyer mon fils tout seul à Munich pour y poursuivre ses études. Mais pour plusieurs raisons, il et bon que je me retrempe dans la vie littéraire germanique. Ici (à Rome) l'on devient, à beaucoup d'égards, trop étranger aux divers mouvements qui agitent notre époque. »

(2) André Spire, *Et vaus riez.*

Henrik Ibsen à 40 ans

elle se fera... Mon dessein est de me faire photographe. Je ferai poser devant mon objectif mes contemporains un à un. Je n'épargnerai ni l'enfant dans le sein de sa mère, ni une pensée, ni une intention fugitive, masquées sous la parole, chaque fois que je me trouverai en présence d'une âme qui mérite la reproduction (1). »

Et désormais, il fait comme il a dit. Il prend des hommes dans la vie et les amène tels quels sur la scène, avec les circonstances extérieures qui les déterminent et qui les font agir. Et si le conflit restitué fidèlement paraît être toujours dominé par la pensée d'Ibsen, c'est que cette pensée ne cesse pas d'être hantée par un des grands problèmes posés par la vie même.

Car, pour changer de méthode, Ibsen ne change pas d'idées. Sa vie intellectuelle — ce qu'il entend par là c'est le travail de sa conscience, ce sont les rapports constants de sa pensée avec le monde, et cette inquiétude, devant le problème de notre destinée, qui ne l'a jamais quitté — sa vie intellectuelle reste étroitement liée à son œuvre.

---

(1) *Lettres.*

— « L'homme est libre... sous la loi qui le contraint », écrivait-il à Georg Brandes, au sujet du drame *Empereur et Galiléen*.

« En travaillant à cette œuvre », disait encore Ibsen au critique danois, « je suis devenu fataliste. »

Oui, mais — et c'est ça qui est admirable ! — un fataliste qui ne se résout pas : l'homme en cellule qui passe des années à user trois barreaux. Ibsen, fataliste ! Oui, mais fataliste qui passera sa vie à user, si l'on peut ainsi dire, la loi qui le contraint.

* * *

D'abord, la loi sociale : moralité et respect de l'ordre établi. Au diable les nouveautés ! explique, dans un cercle de dames, le vicaire Rorlund...

RORLUND

... Nous devons remercier Dieu de ce que les choses demeurent ici comme elles sont... Voyez-vous, mesdames, nous devons tous veiller à ce que notre société reste pure et bannir loin d'elle l'esprit de révolte, car il lui préparerait de mauvais jours (1).

Pendant ce temps, le consul Bernick, l'homme le plus considéré de la ville, un des meilleurs « soutiens de la société », achète en sous-main les terrains sur lesquels doit passer le chemin de fer. Ce Bernick a déjà, à son compte, maintes canailleries de ce genre, et d'autres, qui sont pires. Mais la morale est sauve, puisque la société n'en sait rien. Au résumé, et selon le mot d'un des protagonistes, « toute cette moralité sent la pourriture comme les draps d'enterrement ».

Il semble bien qu'Ibsen, en construisant ce drame, et celui qui l'avait précédé (2), se soit préoccupé de mettre surtout en lumière le milieu, et d'insister particulièrement sur les circonstances, les individus. Il en résulte que ceux-ci, pliés aux besoins de la cause, gardent encore, dans ces deux œuvres, quelque chose d'un peu factice. On aperçoit l'auteur... Avec son grand sens critique, Ibsen aperçoit immédiatement la faute et corrige brusquement sa manière. Laissant les circonstances, il va droit à l'individu. Une fois qu'il l'a saisi, il ne le lâche plus. C'est l'individu lui-même qu'il observera désormais, l'individu aux prises avec les circonstances, l'individu soumis aux forces de contrainte, l'individu en révolte, faisant effort pour s'affranchir.

Dans cette manière nouvelle, dès son premier essai il fit un coup de

(1) *Les Soutiens de la Société.*
(2) *L'Union des Jeunes.*

maître. Si *Maison de Poupée* a conquis le public, c'est que la figure de Nora fut vraiment prise sur le vif. La gaieté de Nora, puis les craintes, puis l'angoisse, la douleur de Nora, impressionnent si fort qu'on ferme les yeux sur la fin du drame et qu'on passe sur le départ de Nora.

Vous connaissez l'histoire du double dénouement de *Maison de Poupée*. A la demande d'une comédienne fameuse, qui devait promener la pièce dans toute l'Allemagne, Ibsen avait consenti à corriger la dernière scène. Cédant à l'amour maternel, Nora revenait sur sa décision à la dernière seconde... et restait au logis.

C'est qu'en vérité, il faut faire effort pour accepter le départ de Nora, j'entends pour ne pas protester contre l'invraisemblance. Le rôle de la femme dans notre société — luxe ou utilité — est depuis si longtemps fixé ; ... la poupée d'Helmer... ou la distraction du professeur Rubeck, jamais la compagne véritable. Lorsque Nora reproche : « Jamais nous n'avons cherché en commun à voir au fond des choses », les meilleurs parmi nous murmurent : « Il ne manquerait plus que cela ! » Les autres, qui protestent, bourgeois rangés, hommes vertueux, ne veulent pas avouer qu'il n'y a « recherche en commun » qu'en ce qui concerne l'intérêt qui les lie à un coffre commun... L'homme et la femme font ainsi le voyage de la vie sur deux plans différents ; d'où le désaccord, et fatal ! Qu'il y ait des êtres qui en souffrent, rien d'extraordinaire. Mais que Nora ne le supporte pas ; il y a de quoi nous surprendre, étant ce que nous sommes !

Mais, si Nora persiste ? — Ah ! si Nora persiste, alors c'est une révolution !

HELMER

... Ainsi, tu trahirais tes devoirs les plus sacrés !

NORA

Que considères-tu comme mes devoirs les plus sacrés ?

HELMER

Ai-je besoin de te le dire ? Ne sont-ce pas tes devoirs envers ton mari et tes enfants ?

NORA

J'en ai d'autres tout aussi sacrés.

HELMER

Tu n'en as pas. Quels seraient ces devoirs ?

NORA

Mes devoirs envers moi-même.

HELMER

Avant tout, tu es épouse et mère.

NORA

Je ne crois plus à cela. Je crois qu'avant tout je suis un être humain, au même titre que toi... ou au moins que je dois essayer de le devenir... (1).

Que répondre à cela ?

Dans le beau livre qu'il consacre à Ibsen, M. Suarès s'en tire en opposant « la très pure femme » à « l'ennemie de l'homme », une sœur de charité à une féministe. Des deux portraits, l'un est émouvant à souhait, et l'autre non dénué de vrai. Mais le parallèle est facile. C'est cependant du parallèle que l'auteur s'autorise pour conclure : « En possession de leur moi, les femmes n'ont pas acquis la bonté de l'homme, et elles ont perdu toute la bonté de la femme. Ainsi le monde humain, qui ne peut vivre que d'amour, se remplit d'aigreur et de haine confuse, et en paraît plus absurde encore (2). »

Singulier préjugé de croire que, certaines manières de vivre disparaissant, et certains modes d'apostolat, la bonté disparaîtra, et le don de soi. Singulier procédé et qui tient à cet autre : plus d'intelligence s'oppose à plus de sensibilité ; on aimera moins, dès qu'on connaîtra davantage.

— D'abord être soi-même, répète Ibsen.

Mais aimer, riposte M. Suarès, « rien ne vaut que d'aimer, qui est à dire : de n'être pas soi-même. » Et encore : « L'intelligence écarte de la vie... L'intelligence, un glacier solitaire ! » A quoi je répondrais que comprendre est supérieur à sentir, en ce sens que je sens plus vivement et plus profondément si je comprends davantage.

Si Nora comprenait et savait, Nora serait une mère idéale... Et c'est un défaut grave que l'ignorance, imposée ou voulue, de la « fille de la charité », de la « très pure femme », à laquelle il manque au moins d'avoir librement accepté ses charges et d'exercer la bonté librement.

Quoi qu'il en soit, pour Ibsen, tout est là : être soi-même, et pleinement, pour être libre enfin.

Si Nora s'émancipe, envers et contre nous-mêmes, Mme Alving échoue contre une plus forte contrainte.

A leur apparition, les *Revenants* suscitèrent en Norvège et dans les pays scandinaves des protestations unanimes et violentes (3). Tous les théâtres refusèrent de jouer l'œuvre nouvelle. Les libéraux, ces fameux libéraux qu'Ibsen devait cingler si fort, ne ménageaient pas leurs critiques. A les en croire, il fallait être impitoyable pour un homme qui osait attaquer le mariage, fondement de la société. La pièce fut aussi

(1) *Maison de poupée.*

(2) SUARÈS, *Portrait d'Ibsen.*

(3) C'est la première œuvre d'Ibsen qui ait été représentée à Paris, en 1892, par Antoine, au Théâtre Libre, et à l'instigation d'Emile Zola.

interdite à Berlin. Elle fut interdite en Suisse. Ibsen fut ouvertement, et par ses amis même, accusé d'athéisme.

« On cherche, répondit-il, à m'attribuer les opinions exprimées par quelques-uns des personnages. Il n'y a cependant pas dans toute la pièce une seule réplique qui traduise l'opinion de l'auteur. Je me suis bien gardé de commettre cette faute... Mon intention était de provoquer chez le public l'impression de faits empruntés à la vie réelle... Dans aucun autre de mes drames la personnalité de l'écrivain n'est aussi soigneusement écartée (1). »

Rien de plus vrai. Et c'est même dans le caractère réaliste de ces nouveaux personnages : le pasteur Manders, Mme Alving, Oswald Alving, Engstrand, lui-même, que je veux trouver la raison des clameurs que souleva l'œuvre nouvelle en pays protestant. Si la mère des hiboux de la fable, s'apercevant dans un miroir, découvrait ainsi sa laideur et la leur, nul doute qu'elle ne se précipitât contre, tête baissée, pour dissiper l'image.

— « Je m'attendais, écrivit alors Ibsen, à ce que la pièce provoquât une clameur dans le camp des partisans de la stagnation et cela ne m'affecte pas plus que ne le feraient les aboiements d'une bande de chiens d'attache... Mais que dire de la frayeur de tous les champions de la liberté ? L'œuvre d'affranchissement ne serait-elle permise chez nous que sur le terrain politique ? N'importe-t-il pas avant tout d'affranchir les esprits ? Ces âmes de serfs sont incapables de tirer profit des libertés que possède la nation... »

Les attaques du parti libéral, qui avait la majorité en Norvège, jetèrent Ibsen sur une piste nouvelle. Proudhon lui avait appris que ce qui prend et transforme l'individu, dès sa naissance, et ne cesse de le rendre pire, ce sont les hommes mêmes qui, « en se réunissant, ont renoncé à leur expansion naturelle » et qui sont arrêtés dans leur élan vers la justice et l'idéal par les mutuelles concessions que nécessite la vie commune. Il voulut montrer l'individu ainsi contraint par la société.

L'histoire est connue de tous ; connue aussi, la conclusion :

« Les ennemis les plus dangereux de la vérité et de la liberté parmi nous, c'est la majorité compacte », proclame le docteur Stockmann. « ... La majorité n'a jamais raison : jamais ! C'est un de ces mensonges sociaux contre lesquels un homme libre de ses actes et de ses pensées doit se révolter... La majorité a la force... malheureusement ; mais elle n'a pas raison... La minorité a toujours raison. Je pense à cette élite qui est parmi nous et qui a adopté toutes les vérités naissantes. Ces gens-là se trouvent aux extrêmes avant-gardes, si loin, que la majorité compacte ne les a pas encore rejoints, et là, ils luttent pour des vérités qui sont encore trop nouvelles dans le monde pour être comprises et reconnues par la majorité. »

(1) *Lettres.*

Et encore :

« Que sont généralement les vérités que la majorité proclame. Ce sont des vérités tellement vieilles qu'elles sont décrépites... Or, quand une vérité est devenue aussi vieille, on ferait mieux de l'appeler un mensonge, messieurs, parce qu'elle est sur le point de se transformer en mensonge... Une vérité normalement établie ne vit guère que quinze ou vingt ans ; rarement davantage. Et ces vieilles vérités, toujours horriblement maigres, sont les seules dont la majorité s'occupe et qu'elle recommande à la société comme une farine et comme nourriture... »

Pour avoir ainsi parlé, le docteur Stockmann est dénoncé comme un *Ennemi du peuple.*

Ibsen a su donner, cette fois encore, un relief saisissant aux divers personnages.

Le préfet, représentant de l'ordre et défenseur de « l'intérêt général » ; l'imprimeur Aslaksen dont le « cœur est toujours avec le peuple », mais dont la « raison incline du côté des gouvernants » ; Hovstad et Billing, rédacteurs au *Journal du Peuple,* l'organe de la presse avancée ; autant de types désormais classiques, au milieu desquels Stockmann, figure nouvelle, apparaît comme l'intégration même de la révolte... C'est qu'il ose s'en prendre au principe même sur lequel on pensait avoir assis et basé à jamais les sociétés, au principe sur lequel s'appuie désormais tout Etat, sur lequel toute démocratie est fondée, le principe des majorités.

Rarement Ibsen a frappé plus fort ; rarement il a été plus loin.

Vous savez ce qui advint à la représentation d'*Un Ennemi du Peuple !* que donna à Paris, le hardi Lugné-Poë. On vit une salle partagée en deux camps, chacun applaudissant ou sifflant tour à tour... C'était que deux majorités se trouvaient en présence..., une de la veille, et une du lendemain. L'une et l'autre se sentaient atteintes, et personne ne put se rallier. Chacun de ceux qui étaient là était sans doute l'homme d'un parti... Et Stockmann l'ennemi de toute majorité, l'homme seul, venait de se déclarer par là même l'adversaire de tout homme de parti (1).

Après la révolte contre la « moralité » conservatrice, voici la révolte contre la « socialité » conservatrice. *Un Ennemi du Peuple,* c'est une protestation enflammée contre ce servilisme du caractère et de la pensée qui distingue les hommes satisfaits d'appartenir enfin à la majorité,

(1) « ... Il se confirme de plus en plus à mes yeux, écrit-il à Brandes en 1882, que s'occuper de politique et se rallier à un parti quelconque a quelque chose de démoralisateur. Bjôrnson dit : « La majorité a toujours raison. » Un politicien d'esprit pratique doit s'exprimer ainsi. Mais moi je dis : « La minorité a toujours raison. » ... Je pense à cette minorité qui marche en avant, laissant derrière elle la majorité. J'estime que celui-là a raison qui est plus près d'être en intelligence avec l'avenir. »

dont le rôle sera, toujours et nécessairement, de *conserver*. Et Stockmann, c'est l'homme lancé à la conquête de la *liberté* : « Pour moi, écrit Ibsen, la liberté est la première condition de vie. Mes compatriotes se soucient assez peu de la liberté ; ils convoitent des libertés, en quantité plus ou moins grande, selon la nuance de leur parti... (1). »

Vous retrouvez ici le penseur, hanté par sa grande pensée, et l'homme d'action, toujours épris du désir de la réaliser. L'homme fort, selon Ibsen, c'est celui qui ne s'arrête jamais, celui qui sera toujours en chemin. Et il conclut hardiment : Tout homme cesse d'être fort qui rentre dans la majorité :

— « Je soutiens, répète-t-il, que, dans l'ordre intellectuel, un combattant aux avant-postes ne peut grouper une majorité autour de lui. Dans dix ans, la majorité aura peut-être pris position là où se tenait le docteur Stockmann pendant la réunion publique. Lui ne sera pas resté immobile en cet espace de temps. Il aura gagné une avance d'au moins dix ans sur la majorité... Pour ma part, en tout cas, j'ai le sentiment de cette perpétuelle marche en avant... (2). »

Vers quoi, et pour quoi ? Pour la conquête de la liberté... qui n'a été, jusqu'à présent, qu'un mot, ainsi qu'il l'a montré.

On a voulu trouver dans le *Canard sauvage* la preuve pour Ibsen à un retour en arrière. « *Un Ennemi du Peuple*, le *Canard sauvage*, *Rosmersholm*... Les trois drames se sont succédé, écrit M. Prozor. Chacun d'eux est un pas de plus vers le pessimisme et le découragement (3). »

Toujours la manie de vouloir faire d'Ibsen un prédicant !

M. Prozor entend-il dire qu'Ibsen est soudain devenu pessimiste ? Ibsen ne fut jamais un optimiste. Il n'eut pas été Ibsen. Il n'eut pas été cet impitoyable observateur de la misère humaine. Le traducteur des drames ibséniens a-t-il donc simplement voulu dire que le *Canard sauvage* livre la preuve d'un pessimisme accru chez Ibsen ? Sur le plus ou le moins en une pareille affaire, la discussion paraît bien vaine. Une seule chose importe, il me semble : dans quelle mesure cette œuvre, autant que pessimiste, peut agir sur nous.

Cela dépend de qui nous sommes. Car, dans le pessimisme même, il y a des degrés. Il y a le pessimiste qui se fait remarquer par son aptitude à la souffrance, qui ne voit rien en dehors de soi, et chez lequel la pensée pessimiste n'est, en quelque sorte, « qu'un abstrait de ses propres douleurs ». Celui-là est condamné d'avance. Et puis, il y a tous les autres, tous les êtres qui, doués d'une sensibilité délicate, souffrent aussi très vivement, et qui, par là même, portent en eux le germe du pessismisme, mais chez lesquels on voit la souffrance la plus vive créer

(1) *Lettres.*
(2) *Ibid.*
(3) *Le Canard sauvage* (préface).

Christiania, den 6 Maj 1898.

Kære herr Lugne Poë.

Gjennem det herværende Generalkonsulat har jeg havt den overordentlig store glæde at modtage den prægtfulde gave, som De og en forsamling af mine franske venner samt i Paris boende landsmænd har havt den godhed og elskværdighed at skjænke mig i anledning af min fødselsdag. Da jeg imidlertid af den medfølgende adresse ser at deltagernes antal er så stort at det vilde blive mig umuligt at takke hver især, beder jeg Dem om på mine vegne at bringe denne min hyldigt følte taksigelse til alle vedkommendes kundskab på den måde, som De selv måtte bedømme. Det modtagne kunstværk har fået sin anerkendte plads i mit arbejdsværelse og jeg glæder mig hver dag ved at betragte det.

Deres hengivne og meget forbundne
Henrik Ibsen.

Traduction de l'autographe ci-dessus

Christiania, 6 mai 1898.

Cher Monsieur Lugne Poë,

Par l'intermédiaire du consulat général de cette ville, j'ai eu le plaisir extraordinaire de recevoir le magnifique présent, fait en commun par mes amis français et mes compatriotes habitant Paris, et qu'ils ont eu la bonté et l'amabilité de m'envoyer à l'occasion de mon anniversaire. Comme les signataires de l'adresse sont en tel nombre qu'il me serait impossible de les remercier individuellement, qui serait mieux à même que vous de transmettre ces remerciements à tous, à la manière que vous déciderez vous-même.

Cette œuvre d'art moderne a reçu une place d'honneur dans mon cabinet de travail et je serais heureux de la contempler tous les jours.

Votre dévoué et bien reconnaissant,

Henrik Ibsen.

une réaction encore plus vive de la volonté. Le drame d'Ibsen, tout pessimiste qu'il soit, au lieu de faire naître chez eux le découragement, leur révèle des forces nouvelles.

C'est qu'en effet le drame d'Ibsen, et quelle que soit sa conclusion, recèle toujours un peu de cette force consciente, qui, avant de céder, sait se dire à elle-même : « Voilà pourquoi je cède ! » C'est une protestation de cette sorte que suscitera, chez les pessimistes même, la vue de ce Hialmar Ekdal, l'aboulique (un des types les plus vivants et les plus vrais de tout le théâtre moderne), qui se tourne contre lui-même par l'odieux que nous inspire son avortement perpétuel.

Rosmer est une autre nature, plus virile et plus forte déjà plus consciente. Mais si l'impuissance tient Hialmar, c'est le doute qui hante Rosmer.

. . . . . .

RIBECCA

Ah ! ce doute mortel ! — Rosmer ! — Rosmer !

ROSMER

N'est-ce pas, Ribecca ? C'est affreux, mais je n'y puis rien. Ce doute, je ne m'en déferai jamais. Jamais je ne serai sûr que tu m'aimes d'un amour pur et sans réserve.

RIBECCA

N'y a-t-il donc aucune voix intérieure pour t'attester qu'une transformation s'est accomplie en moi, et que c'est toi, toi seul, qui m'a transformée ?

ROSMER

Non, Ribecca, je ne crois plus à mon pouvoir de transformer les âmes. Je n'ai plus de foi en moi-même, sous aucun rapport. Je ne crois plus ni en toi, ni en moi.

RIBECCA

Comment feras-tu pour vivre, en ce cas ?

ROSMER

Je n'en sais rien moi-même. Je ne crois pas pouvoir vivre. D'ailleurs, je ne connais rien au monde qui vaille la peine de vivre.

Zarathoustra, guérisseur d'âmes, a dit : « Celui qui n'a pas foi en soi-même ment toujours. » Et Rosmer, qui n'a plus foi en soi, court se jeter au torrent, rendant ainsi un dernier hommage à la vie.

Hialmar Ekdal et Rosmer sont deux frères, — et Stockmann, et M^me^ Alving et Nora sont aussi leurs sœurs et frère. Tous ont la même aspiration, tous sont hantés par le même désir : se libérer, s'affranchir. Tous sont des êtres douloureux et vivants aux prises avec les circonstances, avec les forces de contrainte. Doute, impuissance, contrainte sociale, hérédité : autant d'empêchements à cette liberté après quoi

l'homme aspire. Stockmann fait tête ; Hialmar parodie ; Rosmer se tue... Parce que tous sont victimes de la nécessité, s'ensuit-il pour cela que l'idéal périsse ! Je le vois, au contraire, sans cesse proclamé, car chacun d'eux exprime, en un moment au moins, le désir de réagir. Que ce soit *pouvoir* ou *vouloir* qui fasse à chacun d'eux défaut, il n'importe ! L'idéal subsiste et d'autre part la vie — réalité — se développe sans cesse. Pour vaincre l'opposition qui règne entre l'idéal et la réalité, il n'est donc que de persister.

Ibsen, du moins, persista.

Le troisième cycle

OPPOSITION DE L'IDÉAL ET DE LA RÉALITÉ DANS L'AMOUR

Faut-il croire, comme on l'a dit, qu'Ibsen déjà vieux, se sentit atteint certains jours, par une profonde mélancolie ? Il avait donné toute une vie à l'action ; et il apercevait, étant sur le déclin, des êtres pleins de jeunesse, qui entraient dans la vie en se promettant de la donner tout entière à l'amour.

A cette heure, en effet, Ibsen fut peut-être effleuré par un doute qui ressemblait à un regret. L'aveu que fait le professeur Rubeck de l'impression qu'il éprouva, lorsqu'il eut enfin terminé sa grande œuvre, nous porte comme un écho du propre aveu d'Ibsen.

« ... Tout, vocation, travail d'artiste, et tout ce qui s'ensuit, ... oui, tout cela m'apparut soudain comme choses creuses, vides, insignifiantes, au fond. »

Ce serait, alors, à la lueur de cette crise, qu'Ibsen aurait entrepris ses dernières recherches. Comment, et pourquoi, si souvent, pour ne pas dire toujours, dans l'union de deux êtres, l'accord ne peut-il pas durer ? Quelle cause secrète contrarie la réalisation, empêche la durée de la parfaite entente entre l'homme et la femme qui se sont unis librement... au moins en apparence ?

Comme il en a pris l'habitude, c'est du dehors qu'Ibsen posa pour la première fois, ce problème nouveau, s'efforçant ensuite à le résoudre par le dedans. Dans la *Dame de la mer,* qui ouvre le troisième cycle, comme dans *Brand,* qui prélude au premier, comme dans les *Soutiens de la Société,* par quoi débute le second, Ibsen donne, encore une fois, visiblement le pas à l'idée sur l'être vivant, et puis, intervient à la fin pour livrer la solution.

C'est la fiction pure. Ibsen n'écrit la *Dame de la mer* que pour se poser le problème à lui-même. Ce qu'ayant fait, il se retourne vers la vie et revient à sa vraie manière.

Je vois, dans les cinq derniers drames, un même conflit qui se déroule, mais... derrière Hedda, derrière Solness et Rita, derrière Jean-Gabriel, et derrière Rubek, c'est l'âme d'Ibsen que j'entends haleter, l'âme d'Ibsen éprise jusqu'à la dernière heure de la même grande aspiration.

Avec *Hedda Gabler,* Ibsen est tombé sur un être qui détermine la puissance de l'instinct. Hedda Gabler veut vivre..., et l'homme à la vie duquel elle associa sa vie est justement un être qui redoute l'action, qui a peur de la vie.

—« C'est une délivrance », crie Hedda, à la fin, en apprenant la nouvelle du suicide d'Eylert Loevborg, « c'est une délivrance de savoir qu'il y a tout de même quelque chose d'indépendant et de courageux en ce monde ».

Solness, lui, a conquis le succès, après de longs efforts. Le maître-constructeur pourrait vivre désormais en paix, s'il avait une âme paisible. — Mais Solness est inquiet ; Solness est jaloux ; Solness craint qu'on le remplace. Le talent de Ragnar Brovnik, son second justement, est plein de promesses... Solness le sait... Solness l'étouffera.

Un pareil état d'âme a une cause profonde. Solness, tout vainqueur qu'il soit, n'a pas rencontré le bonheur. Solness est désenchanté. C'est pourquoi il n'aime pas la jeunesse et la craint...

La jeunesse vient à passer sous les traits d'Hilde Wangel.

Hilde Wangel, qui s'avance en sommant la vie, est aussi passionnée et vibrante que Mme *Solness* est soumise par avance, et par avance résignée. L'opposition des deux figures suffit à justifier l'amertume de Solness, comme l'espoir, qui naît en lui de conquérir Hilde Wangel, suffit à expliquer sa mort.

Ibsen a composé ses trois derniers drames entre 66 et 72 ans. Loin que ses facultés de comprendre et de sentir y paraissent diminuées, il me semble ne l'avoir jamais vu plus clairvoyant, plus humain.

Allmers, Jean-Gabriel Borkmann, le professeur Rubeck : trois hommes qui, au plein de la vie, se trouvent, le premier arrêté, les deux autres vaincus, faute d'avoir pu accorder, dans la vie, l'amour et l'action, l'idéal et la réalité. Crainte d'avilir le triple drame humain, je ne veux pas ici en retracer l'esquisse. Il n'est rien pour donner une idée du duel qui s'engage entre Allmers et Rita, que ce spectacle du duel lui-même. Le génie d'Ibsen, c'est justement d'avoir retrouvé les mots par lesquels Rita exprime, crie sa douleur d'être qui haït, tant il souffre de n'être plus aimé.

Ainsi, dans l'amour, l'amour même devient une force de contrainte !

Cependant, l'éternelle loi, agissant par plus, peut aussi agir par moins. A preuve, Jean-Gabriel ! Qu'est-ce que la volonté d'action, le désir de puissance, le génie de cet homme n'eut pas réalisé, même dans

le malheur, après une catastrophe, s'il avait eu à sa disposition le surcroît de force que l'amour d'un autre être peut apporter à l'être auquel échut le rôle de créer?

Et, comme Jean-Gabriel, et pour une même cause, le sculpteur Rubeck succombe. Une fois de plus, l'amour, qui pourrait être force libératrice, s'exerce comme force de contrainte.

Comme Solness, Rubeck a conquis la gloire, ayant achevé son chef-d'œuvre. Puis le temps a passé. Le sculpteur Rubeck pourrait jouir de la vie : il ne peut. Il lui faudrait un aide pour reprendre sa tâche.

RUBECK

Il me faudrait vivre avec un être qui, pour ainsi dire, s'ajouterait à moi... me compléterait... ne ferait qu'un avec moi dans tous les actes de ma vie.

MAÏA, *lentement.*

C'est là une tâche trop difficile pour moi...

RUBECK

En effet, Maïa, il vaut mieux ne pas l'essayer.

MAÏA, *avec éclat.*

Je n'en ai pas la moindre envie, je t'assure.

RUBECK

Je ne le sais que trop. Et je n'espérai pas, en t'attachant à moi, que tu me prêterais cette sorte de *concours vital.*

Et Rubeck, quittant sa compagne, qui redescend librement vers la vie, s'efforce de gravir la montagne, mais en vain: l'avalanche l'engloutit.

Ibsen et nous

J'ai rempli mon dessein si j'ai suivi le fil qui, de bout en bout, court à travers l'œuvre d'Ibsen. Mais gardez-vous de croire qu'en ces pages hâtives j'aie pu vous révéler — pas même — vous indiquer, tout ce qui de cette œuvre fait la beauté.

La pensée d'Ibsen, étroitement liée à son œuvre, est si constamment active, et si intense, qu'elle renforce toujours le mot, dont elle épointe, dont elle aiguise le sens. Il agit sur nous deux fois, si l'on peut dire : par ce qu'il exprime, d'abord ; ensuite par ce qu'il suggère.

« Dans les petites phrases brèves et hachées de ses dialogues, observe M. Joseph Hansen, il fait glisser de vagues allusions à des choses insoupçonnées, des traits mystérieusement suggestifs qui recèlent des prolongements infinis sur l'âme humaine (1). »

(1) JOSEPH HANSEN, *La Satire sociale dans le théâtre d'Ibsen.*

Une telle manière explique bien des choses, et notamment le singulier accueil que lui fit la critique, quand il parut en France.

L'Allemand placide et hospitalier, qui avait, le premier, accueilli, écouté son œuvre, avec ce bon vouloir, avec cette attention, ce désir de comprendre, qui font de lui, me disait Suzanne Desprès, le premier public du monde, l'Allemand ne se fâcha que le jour où il crut apercevoir qu'Ibsen osait bousculer la Morale... Il suffit, toutefois, en cette circonstance, de quelques commentaires, et l'Allemand rentra dans sa tranquillité.

Ici, où la Morale ne fait plus question, — et pour cause! — la critique fit à l'œuvre d'Ibsen accueil à sa façon... Oh! ce fut sans réplique: on publia, dans tous les feuilletons, que ce n'était pas là du théâtre à la manière de France, et qu'il était dès lors impossible d'y rien comprendre.

Avec le sang-froid tenace qui le caractérise, Lugne-Poë livra cent batailles.

En ce temps-là, feu M. Sarcey opprimait le théâtre. Et toute la critique le suivait. Je ne vois que deux journalistes qui aient osé défendre l'œuvre d'Ibsen, à l'époque: Henri Baüer, Octave Mirbeau. Je voudrais pouvoir reproduire intégralement ici l'article inoubliable que Mirbeau publia, au lendemain de la représentation de *Peer Gynt*, à l' « Œuvre » :

« ..... Les critiques ne viennent pas au théâtre pour comprendre et être émus; ils y viennent pour voir des décors, des petites femmes nues sur la scène... Et ils y viennent aussi pour entendre des calembours, des couplets polissons, des psychologies à la Dumas, des émotions en simili et des humanités en toc... Tout ce qui les dérange de leurs petites affaires, tout ce qui les distrait d'une belle cuisse, d'une belle croupe et d'un beau téton, tout ce qui les force à penser, voilà l'ennemi...

« Et puis le nouveau les irrite, les désoriente, les épouvante. Ils se sentent si seuls, si petits, si désarmés devant ce qu'ils voient et entendent pour la première fois! Alors ils crient, ils crient comme ils peuvent, comme les pauvres chiens crient à la lune, et ils invoquent Molière, Corneille, Bornier, Dumas, le génie de la race et la race du génie... »

Mais quoi ! les étrivières reçues, les critiques n'en restaient pas moins impuissants à comprendre. — « N'y a-t-il pas du plaisir à tout critiquer ? » demande Candide. Et Voltaire répond : « Sans doute, c'est-à-dire qu'il y a du plaisir à n'avoir point de plaisir. »

Pour vivre plus tranquille, feu M. Sarcey, pris de lyrisme, un jour, exprima comme suit qu'on ferma la scène française à l'importation étrangère. Il dit:

Seigneur, préservez-moi, préservez ceux que j'aime,
Confrères, bons bourgeois et symbolistes même,
Dans la nuit triomphants,

de la littérature exotique, du théâtre de Mæterlinck, ce Shaskespeare belge, de Henryk Ibsen, le Shakespeare norvégien, et si j'osai, j'ajouterai : « Préservez-moi, sur notre scène, de Shakespeare lui-même. »

Et, peu de temps après, au lendemain de la représentation de *Solness le constructeur,* renchérissait dans les termes suivants:

« De tous les ouvrages qu'on nous a donnés d'Henrik Ibsen, celui-ci est sans contredit le plus médiocre; il est tout à la fois obscur et puéril. Le second acte n'est presque tout entier qu'une longue conversation entre Solness et Hilde. Je défie bien les plus subtils abstracteurs de quintessence de savoir, après qu'ils ont parlé, ce qu'ils ont voulu dire. C'est du pur galimatias... Pour moi, je ne cesserai de l'écrire: Je suis fâché que des jeunes gens qui sont dévoués à l'art se donnent tant de peine pour nous apporter des œuvres qui ne s'acclimateront jamais chez nous, qui répugnent à notre génie fait de logique et de clarté et dont nous ne pourrons même jamais rien nous approprier. »

Je crois que feu M. Sarcey était de bonne foi. La nouveauté l'épouvantait. Octave Mirbeau l'avait justement observé: cet homme ne pouvait pas comprendre ce qu'il entendait pour la première fois... Son successeur a fait quelque progrès, s'il faut en croire du moins le passage suivant, que j'extrais encore d'un feuilleton plus récent du *Temps:*

« On ne haït plus Ibsen, constate M. Adolphe Brisson; on l'aime avec moins d'intolérance; on éprouve pour lui cette solide estime qui fait le fond de l'amitié conjugale... Maintenant que nous sommes bien sûrs de son génie, nous ne craignons plus d'apercevoir ses défauts. Nous le discutons librement, nous le traitons en classique... Et classique, de quelque manière, il l'est devenu par l'influence qu'il a exercée sur notre jeune théâtre... »

Ainsi le gendre porte au pinacle ce que le beau-père envoyait à la fosse.

Ibsen a donc sa revanche.

Mais, à présent encore, chacun l'entend à son gré, comme au temps de la première représentation d'*Un ennemi du peuple,* chacun veut le tirer à soi. Cependant, Ibsen n'a cessé de le dire, Ibsen n'était d'aucun parti. Cet iconoclaste forcené fut le plus résolu des individualistes.

« ..... Je vous souhaite un robuste égoïsme, écrit-il à Georg Brandes, qui vous fasse considérer ce qui vous appartient en propre comme

ayant seul une valeur, une importance réelle, tout le reste n'existant pas. Ne croyez pas, pour cela, que ma nature soit brutale. Vous ne sauriez mieux servir la société qu'en monnayant le métal dont vous êtes fait. Je n'ai jamais fortement compris la solidarité. Je l'ai acceptée ainsi qu'un traditionnel article de foi. Si l'on avait le courage de l'écarter complètement, on se délivrerait du poids le plus lourd qui gêne la personnalité. »

C'est que la solidarité est une entrave mise à la révolte de l'individu, révolte qui apparaît à Ibsen, en l'état actuel des choses, comme la vraie fin de l'homme, et sa vraie raison d'être. Que l'esprit se libère des contraintes formidables que fait peser sur lui l'esprit: alors le plus dur sera fait. Si Ibsen l'eût connu, Ibsen eut repris à son compte le mot de Kropotkine: « ... que la *couardise de l'esprit* est « l'écueil sur lequel toutes les révolutions ont échoué jusqu'à ce jour ».

« Les idées nouvelles demandent une expression nouvelle, » dit Ibsen de son côté. « La Liberté, l'Egalité, la Fraternité ne sont plus ce qu'elles furent au temps de feue la guillotine... Les hommes ne veulent que des révolutions spéciales et localisées, des révolutions extérieures et politiques. Charlatanisme que tout cela! Ce qu'il faut accomplir, ce qui, à tout prix importe, c'est la révolution de l'esprit humain. »

Ce qui reste cependant essentiel à ses yeux, c'est la révolte en son principe, la révolte, c'est-à-dire l'acte de ceux qui avancent, envers et contre ceux qui refusent d'avancer. Tout est justifié contre les « partisans de la stagnation », cette « bande de chiens d'attache ».

— « Ne tombez pas dans la vulgarité en essayant de vous défendre », écrit-il encore à Brandes, au moment où celui-ci est le plus violemment attaqué par les conservateurs. « ... Ayez un calme, un sang-froid irritants, un dédain joyeux de tout ce qui branle et menace ruine autour de vous. Pensez-vous que des choses vermoulues puissent résister? Je ne sais ce qui sortira de cette lutte à mort entre deux époques. Tout plutôt que le maintien de ce qui est. Voilà pour moi la raison déterminante. Je n'attends pas de la victoire qu'elle nous donne une réforme durable; jusqu'ici la marche en avant nous a toujours fait passer d'une erreur dans une autre. Mais la lutte a du bon; elle est saine, elle rafraîchit... »

Et puis, elle a son but... Je vois en Ibsen un descendant direct du Titan, qui, tout attaché qu'il fut sur son roc, refusa toujours de se rendre, n'ayant jamais désespéré de se pouvoir lui-même un jour libérer:

« — Tout est considéré et arrêté depuis longtemps! » gémit Pro-

métheus enchaîné... Et le fantôme de reprendre : « La liberté pour l'homme est de confondre son vouloir avec la nécessité. »

« — Victime de la nécessité! confesse Ibsen à son tour... Et c'est la raison qu'il trouve pour persister dans la révolte... Il compte un à un les anneaux de la chaîne, regarde comment ils sont forgés. Comme il les secoue! Comme il nous défie, en nous montrant quelle honte pèse sur nous, du fait de chacun des anneaux trop longtemps supportés ! »

Fataliste! a-t-il dit. Et comment ne pas l'être quand on s'est imposé pour premier devoir de regarder en face la réalité présente. Mais de ce qu'on est contraint, s'ensuit-il qu'on ait renoncé ! L'homme ne sera jamais tout à fait désarmé. Si le Moi le veut fortement, le Moi deviendra son maître.

Comme on lui reprochait un jour de paraître déposer les armes, il répondit en publiant l'ode suivante :

A UN ORATEUR RÉVOLUTIONNAIRE

Vous dites que je me suis fait conservateur. Je suis ce que je fus toute ma vie ; — Je ne joue pas si l'on se borne à déplacer les pions. Renversez le jeu, je suis votre homme. — Je ne connais qu'une seule révolution qui n'ait pas été faite par un gâcheur ; — Elle dépasse toutes celles que l'on a faites depuis, et c'est du déluge, que je parle. — Et pourtant, même en celle-là, le diable fut dupé ; Noé, comme vous savez, prit la dictature. — Recommençons la chose et plus radicalement. Il faut pour cela des lutteurs et des orateurs. — Vous vous occupez, vous autres, de faire couler l'arche ; moi, j'attacherai avec allégresse la torpille à ses flancs !

En 1897 — il avait 71 ans — s'étant retiré à Christiania, il écrit à Georg Brandes: « Devinez un peu ce que je rêve et médite et entrevois comme une chose délicieuse: me fixer sur les bords du Sund, dans un endroit découvert, d'où je puisse apercevoir les grands bateaux venant de loin ou s'en allant au loin. Ici je ne le puis pas, car tous les chemins sont fermés (donnez au mot plusieurs acceptions), toutes les voies sont barrées à la communication de la pensée. Cher Brandes, on ne vit pas impunément pendant 27 ans dans l'atmosphère large et libre des grands maîtres de la civilisation! Ici, près du Fjord, est ma terre natale, mais... mais... où est ma patrie? La mer est ce qui m'attire le plus fortement... »

Ibsen apparaît, à cette heure, tel qu'il a toujours été : un homme de force et d'action tourmenté jusqu'à la mort par le douloureux besoin d'idéal.

François Crucy.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIERE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant : Ernest Reynaud.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 5
15 Mai 1909

Honoré de Balzac, par AUGUSTE RODIN (Photographie Druet)

HONORÉ DE BALZAC

Par Manuel DEVALDÈS

LE NUMÉRO : **25** CMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Elie Faure
Georges Pioch	Gustave Hervé	Paul Signac
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	L. et M. Bonneff
Gaston Syffert	Manuel Devaldès	A. Delannoy
Amédée Dunois	Miguel Almereyda	Paul Cornu
A. Silvestre	H. Buriot	Dispan de Floran
Paul-Louis Garnier		

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
Illustrations de Manet, Vallotton, Desboutin, de la Barre, etc.

PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
Magnifiques reproductions de Puvis, Rodin, un dessin de Gaston Raïeter

BEETHOVEN, par Georges Pioch
Illustrations de Michalek, Bachm, etc.

Henrik IBSEN, par François Crucy
Illustrations de Olaf Gulbransson, F. Vallotton, etc.

Paraîtra le 1er juin : **Léon GAMBETTA**, par R. de Marmande

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Daumier**
Karl Marx	**Maupassant**	**Michelet**
Baudelaire	**Gœthe**	**Seurat**
Blanqui	**Flaubert**	**Dalou,**
Edouard Manet	**Dickens**	etc.
Victor Hugo	**Jules Vallès**	

En faisant paraître cette nouvelle revue nous nous proposons un double but :

1° Présenter à ceux qui les ignorent ou ne les connaissent qu'imparfaitement, les hommes qui ont contribué à former la pensée moderne sous ses expressions : artistique, littéraire, scientifique et politique ;

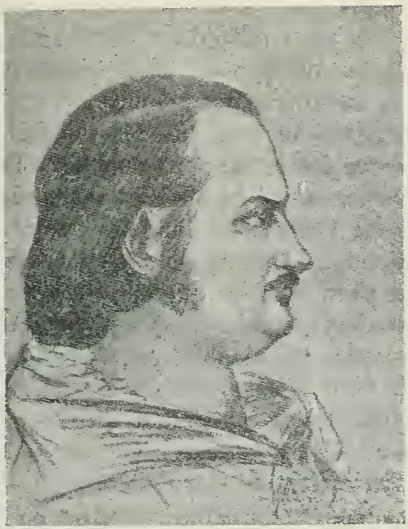
2° Mettre de l'Unité, introduire un ordre dans la multitude des sensations éveillées en nous par les productions du génie humain.

Peintres, littérateurs, théoriciens, musiciens, savants, hommes politiques et hommes d'action ; maîtres illustres consacrés par la renommée ; gloires plus obscures dont la notoriété ne dépassa jamais le cercle d'une élite, mais dont l'influence fut néanmoins prépondérante ; en un mot, tous ceux de nos aînés qui ont suscité les grands mouvements d'idées de la fin du XIXe siècle et du commencement du XXe, ou enrichi d'un joyau nouveau la couronne de l'art, prendront place dans cette galerie.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).



Balzac, d'après David d'Angers (1845).

Honoré de Balzac

Le 15 octobre 1902, devait être inauguré le *Balzac* de Falguière que la Société des Gens de lettres faisait dresser à Paris à la mémoire de l'auteur de *La Comédie humaine* et qu'elle avait préféré à l'ésotérique monument de Rodin. Pour une raison quelconque, la cérémonie fut reportée à une date ultérieure. A cette occasion, un cliché fit le tour de la presse réactionnaire : « la peur de Balzac (1) » ; le gouvernement avait peur du « grand penseur », du catholique et du monarchiste qu'il fut. Sans doute, la chose était embarrassante, ou plutôt elle l'eût été pour des caractères droits, mais, nécessairement, ce n'est point là le fait des politiciens, fussent-ils républicains. L'inauguration eut lieu par la suite, mais les panégyriques des valets de plume et de parole des gouvernants d'alors ne portèrent que sur une partie de l'œuvre balzacienne : la littérature pure et la peinture de mœurs ; ils se turent volontairement sur les opinions religieuses, politiques et socio-

(1) Titre d'un article de M. Georges Montorgueil dans l'*Eclair* du 25 octobre 1902.

logiques de Balzac, dont cependant chacun de ses livres est rempli. Car Balzac est surtout un écrivain social ; sa littérature, son art est social dans le sens précis de haut didactisme esthétique que notre époque accorde à ces vocables juxtaposés. Il se regarde, selon le mot de Bonald, « comme un instituteur des hommes (1) ».

Nous qui ne sommes ni avec les uns, réactionnaires monarchistes et catholiques dont le rêve fou est de nous ramener à l'équivalence sociale d'un passé définitivement aboli, ni avec les autres, conservateurs républicains qui imaginent l'entreprise insensée de la stagnation sociale, l'arrêt d'une évolution qui approche de son terme révolutionnaire, nous ne prendrons point parti dans la querelle de boutiques politiques et religieuses qui s'est élevée autour de la personnalité toujours vivante de Balzac. — Messieurs les républicains, dirons-nous, il n'est pas le simple conteur que vous étiez intéressés à nous montrer. — Certes, messieurs les monarchistes et catholiques, dirons-nous encore, il prône vos principes sociaux, il exalte vos croyances, mais nous allons voir de quelle manière. Rira bien qui rira le dernier.

Nous analyserons l'œuvre du père intellectuel de Vautrin non seulement en amoureux d'art, mais aussi avec le souci d'un révolutionnaire qui a découvert dans les matériaux mis par cet « instituteur des hommes » à la disposition de sa postérité — peut-être inconsciemment, mais il n'importe — des béliers assez puissants pour enfoncer les épaisses murailles d'ignorance et de religiosité derrière lesquelles s'abritent les profiteurs de la douleur humaine.

*
* *

Si les individus sont comme les peuples, qu'heureux ils n'aient pas d'histoire, il est naturel qu'on en écrive une longue de Balzac : sa vie fut une course effrénée vers le bonheur et la souffrance fut surtout son lot : souffrance dans sa vie et dans son œuvre, qui s'identifient toutes deux si intimement.

Conçu à Paris, il naît, le 16 mai 1799, à Tours, par le fait de la nomination de son père, fonctionnaire, à un poste en cette ville. Il n'est donc pas tourangeau, mais, ainsi qu'il se considéra toujours, méridional, par son père, ce qui ne le garda pas d'une réelle sympathie pour cette terre tourangelle où « les douces et tranquilles pensées... poussent en l'âme comme la vigne en la terre (2) ».

---

(1) Avant-propos sur *La Comédie humaine,* contenu dans *La Maison du Chat qui pelote,* édition Calmann Lévy.

(2) Laure Surville, *Balzac.*

François Balzac (1), le père, était languedocien. Il fut, sous Louis XVI, au dire de ses enfants, secrétaire ou avocat au Conseil du roi, mais le fait est contesté, avec beaucoup de vraisemblance (2). En 1793, il était officier municipal au service de la Commune de Paris. Sur la recommandation d'un conventionnel notoire, le Gouvernement révolutionnaire le chargea ensuite de l'organisation du service des vivres de l'armée dans le Nord. Son esprit s'était formé à l'école de Rabelais, de Montaigne et de Jean-Jacques. A Tours, son originalité était proverbiale. Malgré ses « excentricités », — mot qui l'irritait fort, alors que, simplement, ses idées étaient un peu en avance sur celles de son temps et de son milieu, — il y était aimé, étant bon et tolérant ; c'était un homme de pensée libre, très averti sur tout ce qui touchait aux nouveautés scientifiques et à l'évolution sociale. « Ses graves entretiens, — dit Mme Surville, la sœur d'Honoré, — ses curieux récits avancèrent son fils dans la science de la vie et lui fournirent le sujet de plus d'un de ses livres (3). »

La mère de Balzac était fille d'un médecin directeur des hôpitaux de Paris. Elle avait dix-huit ans quand, en 1797, elle épousa François Balzac, qui en avait cinquante. Elle était d'une grande beauté, douée d'un esprit vif, d'une imagination ardente, portée au mysticisme ; son caractère ferme et décidé, son activité étaient remarquables ; son dévouement envers sa famille était inlassable, mais elle était pour ses enfants plus sévère que son mari, qui était animé d'une grande indulgence à l'égard de la jeunesse.

Telle est l'ambiance morale dans laquelle Honoré de Balzac se forme dès quatre ans, âge auquel il quitte, enfant rose et joufflu, la nourrice qui l'allaita dans la banlieue de Tours. Les qualités qu'il montra plus tard furent « certainement la conséquence logique de celles de ses parents ; il avait l'originalité, la mémoire, l'esprit d'observation et le jugement de son père, l'imagination, l'activité de sa mère, de tous les deux, enfin, l'énergie et la bonté (4) ».

Honoré suit de cinq à sept ans les cours d'un externat de Tours, puis sept années de son existence s'écoulent dans cette prison scolaire qu'est le collège des Oratoriens de Vendôme ; cette phase de sa vie lui inspira plus tard son étrange *Louis Lambert*, dont la première partie est une autobiographie. Louis Lambert, c'est Balzac lui-même, qui d'ailleurs a transporté ses aventures et ses sentiments dans la plupart de ses œuvres, — romans vécus, soufferts. Déjà, à quatorze ans, sourdement travaillé par la passion littéraire, pressentant confusément son

(1) On verra plus loin ce qu'il faut penser de la « noblesse » de Balzac.
(2) Voir Fernand Roux, *Balzac jurisconsulte et criminaliste.*
(3) Ouvrage cité.
(4) Laure Surville, *Balzac.*

avenir, il écrit ce *Traité de la Volonté* dont il est question dans le roman et qu'un de ses professeurs, furieux de le voir occupé à ce travail au lieu de ses devoirs, brûla devant lui. Il est, naturellement, noté comme un élève paresseux. Cependant, dans la dernière année de son séjour à Vendôme, il est gravement atteint d'une neurasthénie qui oblige ses parents à le ramener à Tours. Suivant ses propres termes, il souffrait d'une « congestion d'idées » due à un labeur cérébral excessif pour son âge ; il lisait et écrivait constamment ; au cachot, où il se faisait mettre volontairement, il s'était assimilé la majeure partie des livres de la bibliothèque du collège.

Revenu dans sa famille, le jeune Honoré se guérit de son surmenage intellectuel ; mais s'il ne lit pas, il observe, son cerveau enregistre les impressions touffues qu'il éprouve en présence des êtres, des choses et des paysages. Il fait encore un stage d'une année au collège de Tours. Enfin, son père étant appelé par ses fonctions à Paris, en 1814, il y fréquente successivement deux institutions où il est aussi mal réputé qu'à celles de province et il termine ses humanités en 1816, à l'âge de dix-sept ans et demi.

Secrètement, son père le destinait au notariat. Balzac notaire ! Heureusement, une volonté veillait en lui. Docile tant que rien de définitif n'était à redouter, il fit son droit, qu'il termina en 1820, à vingt et un ans, ayant en outre, dans ce même laps de temps, fréquenté assidûment l'étude d'un avoué, puis celle d'un notaire. Mais le moment se produisit de s'engager fermement dans la voie choisie par le père. On devait le marier richement et lui acheter une étude. Balzac se révolta, déclarant qu'il voulait être littérateur. Ce fut une stupeur générale dans la famille. Honoré littérateur ! C'était à mourir de rire ! Un ami intime de la famille le déclarait tout au plus bon à faire un expéditionnaire. Ce fut comme honteusement, en prétextant un lointain voyage, que ses parents, vaincus par sa ténacité, lui facilitèrent son séjour à Paris, où il devait faire ses essais. Deux années lui étaient à cet effet accordées, mais on comptait qu'avant la fin de ce délai la misère l'amènerait à la soumission.

Si la profession de notaire ne résulta pas pour Balzac de son passage dans la basoche, il profita des connaissances qu'il y acquit ; il s'y pénétra de l'esprit et de la lettre de la légalité, il y observa le mécanisme de la procédure : *Les Paysans* et *Grandeur et Décadence de César Birotteau*, pour ne citer qu'eux, l'attestent. « J'ai trouvé, dit Mme Surville, chez un avoué de Paris, le livre de *César Birotteau* au milieu des œuvres des légistes ; il m'assura que cet ouvrage était excellent à consulter en matière de faillites (1). »

(1) Ouvrage cité.

Balzac s'installe donc, en 1820, très modestement, dans une mansarde de la rue de Lesdiguières, près de la bibliothèque de l'Arsenal. Il travaille à deux romans : *Stella* et *Cogsigrue,* à une comédie : *Les Deux Philosophes,* et à un drame en vers : *Cromwell,* dont aucun ne figurera à la vitrine d'un libraire ou ne verra le feu de la rampe.

C'est dans ses premiers temps de littérature que, durant un séjour à Villeparisis, en Seine-et-Marne, il connaît Mme de Berny. Elle est son aînée de vingt-deux années. Mais ce n'est point là un obstacle à leur amour. Elle trouve auprès de lui l'oubli d'une vie domestique épouvantable entre un mari violent, un fils viveur et une fille folle. Pendant dix ans, jusqu'à sa mort, qui sera pour lui une grande douleur, elle sera sa confidente, sa conseillère, son inspiratrice ; même, à maintes reprises, elle lui ouvrira largement sa bourse : elle sera « l'ange auquel il doit tout (1) ». Elle marquera sa vie d'une empreinte indélébile. Ce sera d'elle qu'il s'inspirera pour tracer le touchant portrait de Mme de Mortsauf, l'héroïne du *Lys dans la Vallée,* dont il fut le Félix de Vendenesse — non platonique...

Débilité par quinze mois de « vache enragée » passés dans sa mansarde, Balzac revient au logis paternel, mais il ne renonce pas à ses ambitions. Bien qu'il n'ait encore obtenu aucun résultat, on l'avoue maintenant littérateur. Un jour, devant un aréopage d'amis réuni par ses parents, il lit son *Cromwell.* L'effet est déplorable. La tragédie est jugée très mauvaise. Il récuse ses juges. Un arbitre est nommé, un professeur à l'Ecole Polytechnique, qui tranche la question : l'auteur de *Cromwell* doit faire « quoi que ce soit, excepté de la littérature (2) ».

Il abandonne son drame, mais ne se tient pas pour battu : la tragédie n'est pas son fort, sans doute réussira-t-il mieux dans le roman. Et à Tours, en cinq années, il écrit, ou plutôt il bâcle plus de quarante volumes (*Jeanne la Pâle, Le Centenaire, Argow le Pirate, Le Vicaire des Ardennes,* etc.) qu'il signe de divers pseudonymes : Horace de Saint-Aubin, Viellerglé, Lord R'hoone, etc., car il sent l'imperfection de ces travaux et il veut ne signer que des œuvres d'une beauté accomplie.

Mais ses romans ne l'enrichissent pas, ils ne lui auraient pas même procuré le nécessaire. C'est alors qu'il se jette dans les spéculations commerciales dont les tristes conséquences pèseront sur toute son existence. Son désir, exprimé dès 1820, eût été que, pendant un certain temps, sa famille lui assurât une pension de quinze cents francs qui lui permît de travailler à son œuvre sans crainte de la misère ni capitulations d'aucune sorte. Elle lui avait été refusée. Quelle destinée

(1) *Correspondance de Balzac.*
(2) Laure Surville, *Balzac.*

tout autre eût été probablement la sienne si cette pension lui eût été faite! On a dit, sa sœur notamment, que la misère fut l'aiguillon de son génie. Fallacieuse excuse d'une famille qui manqua de clairvoyance! C'est sa vocation, nettement affirmée, qui lui permit de faire éclater son génie, et non la misère qui le fit se manifester génial. Ces quinze cents francs acquis, — et ses parents pouvaient les lui assurer, largement, — il ne se fût pas livré au mercantilisme littéraire; il eût parachevé les bons romans qu'il signa, clos peut-être le cycle demeuré inachevé de *La Comédie humaine;* il ne se fût pas fourvoyé dans les affaires commerciales qui l'endettèrent à jamais, le jetèrent aux mains des usuriers et le conduisirent à un surmenage qui, de l'aveu de tous ses biographes, fut, avec l'abus du café qui s'ensuivit, la cause principale de sa mort prématurée.

En 1823, à vingt-cinq ans, Balzac se fait éditeur. Il lance ces éditions compactes qu'on ne connaissait pas alors. Il publie en un seul volume les œuvres complètes de Molière, puis celles de La Fontaine. Mais il est en butte à l'hostilité des autres éditeurs, que gêne son innovation. Les libraires boycottent les ouvrages de sa firme : il ne réussit pas à vendre vingt exemplaires de chacune de ses publications en une année. Finalement, il est réduit à s'en débarrasser pour le prix du papier. De cette époque date sa première dette.

Il s'établit ensuite imprimeur. Eh bien! cette annuité de quinze cents francs que sa famille lui avait refusée pour la littérature, pour cette nouvelle tentative commerciale elle lui donne le capital qui eût servi à la constituer ! Il s'associe à un prote qu'il a connu en faisant ses corrections. Son imprimerie est située rue des Marais-Saint-Germain (aujourd'hui rue Visconti). Il y annexe peu de temps après une fonderie de caractères. Hélas ! le brevet d'imprimeur a coûté quinze mille francs, il lui reste peu d'argent, la clientèle est rare, il fait crédit, on le paie difficilement ou pas du tout. Il emprunte. M^me^ de Berny et sa famille lui viennent en aide. La faillite est imminente, quand il vend son fonds à un ami qui, lui, y fera fortune. Il en sort avec des dettes nouvelles qui viennent arrondir son passif. Par suite, de 1827 à 1836, il ne pourra se soutenir qu'en faisant des billets qu'accepteront et escompteront les usuriers. Il pouvait écrire *Gobseck* et *Mercadet* : il les avait vécus. « Quelle dépense d'intelligence perdue! » disait-il tristement, lorsqu'il avait perdu son temps en démarches pour avances de fonds ou renouvellements d'échéances (1).

Dégoûté du commerce, il revient à la littérature. Nous sommes à la fin de 1827. Balzac a vingt-neuf ans. Il habite une chambre de la rue de Tournon, où il a pour voisin un ami des artistes, Henri de Latouche,

(1) Laure Surville, *Balzac.*

Balzac, d'après Louis Boulenger (1836).

le directeur de l'ancien *Figaro*. Dans la solitude et la pauvreté, il écrit *Les Chouans*. Lorsque ce livre paraît — le premier de ceux qu'il signera de son nom — le public lui fait bon accueil et la presse se montre bienveillante: ce n'est que justice. Encouragé par ce succès, il se remet au travail et écrit, en 1827-1828, *Catherine de Médicis*. Un différend surgit entre Latouche et lui, en 1829; il quitte la rue de Tournon et se réfugie dans un pavillon de la rue Cassini, près de l'Observatoire.

Là, il inaugure la méthode de travail qui sera celle de toute sa vie. Il écrit à sa sœur: « Je me couche à six heures, aussitôt dîné. L'animal digère et dort jusqu'à minuit. Auguste me pousse une tasse de café avec lequel l'esprit va tout d'une traite jusqu'à midi. Je cours à l'imprimerie porter ma copie et prendre mes épreuves pour donner de l'exercice à l'animal, qui rêvasse tout en marchant (1). » Si l'on considère qu'outre la rédaction de ses ouvrages, il avait à accomplir un labeur important de correspondance intime, littéraire et commerciale, qu'il lui fallait aller parfois dans le monde et au théâtre, collaborer à diverses feuilles, corriger ses épreuves, etc., on comprendra qu'il n'eût pas trop de seize à dix-sept heures de veille. La correction de ses épreuves, surtout, était un travail formidable: il lui fallait en lire une douzaine avant qu'il se résignât à donner le bon à tirer. Cette complication s'explique déjà par l'habituelle désillusion qu'éprouve devant l'épreuve l'auteur qui a lu, relu et jugé bon son manuscrit,

(1) Laure Surville, *Balzac*.

mais chez Balzac il faut tenir compte aussi de la hâte avec laquelle il jette sur le papier sa pensée qui arrive pressée et de son désir de précision, de concision et d'ordonnance qu'il ne peut réaliser qu'à la correction, en quoi il ne réussit pas toujours.

C'est rue Cassini, durant la période comprise entre 1829 et 1833 qu'il acheva la *Physiologie du Mariage* et composa, entre autres romans, pour ne citer que les plus importants ou les plus connus, *Gobseck, La Peau de Chagrin, Louis Lambert, Le Colonel Chabert, L'Illustre Gaudissart, Le Chef-d'œuvre inconnu, Le Curé de Tours, Séraphita, Eugénie Grandet, Ferragus, Le Médecin de Campagne.*

C'est également à ce moment de sa vie qu'il entretint le plus de relations féminines. Les femmes ont tenu une place considérable dans l'existence de Balzac, à divers titres, et toutes ont contribué à sa gloire, sinon à son bonheur. Il sut habilement les flatter dans son œuvre; c'est par là qu'il s'attirait leur sympathie. Depuis longtemps, outre Mme de Berny, il avait Mme Zulma Carraud pour confidente. Borna-t-elle là son rôle ? On l'ignore. On sait peu de chose sur les liens qui l'attachèrent à Mme de Girardin et à la duchesse d'Abrantès. Que furent cette « Louise » inconnue, à qui sont consacrées vingt-trois lettres de sa Correspondance, et une « Marie », non moins énigmatique, à qui il dédia *Eugénie Grandet ?* Simples amitiés, passionnettes sentimentales ou brèves amours de chair? Sur ces figures de femmes qui traversent sa vie sans y laisser de profondes traces, le mystère plane, d'autant plus impénétrable que Balzac était discret sur le chapitre de ses amours et, pour donner le change, posait volontiers au chaste.

Ce n'est guère que par les Souvenirs du mari (1) qu'on connaît les relations de Balzac avec Mme Werdet, et il va sans dire que Werdet ne nous a pas éclairés sur le sens exact de l'affection qui lia sa femme et Balzac. Comme il arrive fréquemment, il dut l'ignorer. Mais il n'est nul besoin d'être grand psychologue pour présumer que « la délicieuse bourgeoise » — ainsi que la désignait Balzac dans sa correspondance avec sa sœur — ne fut pas enthousiasmée que par les romans du grand homme, étant donné qu'à l'époque où elle le connut ils n'avaient encore qu'un succès modeste. Quoi qu'il en ait été, Mme Werdet apporta un sérieux appui à l'écrivain. Son mari était employé de librairie. Elle lui suggéra d'intervenir auprès de sa patronne, Mme Béchet, pour l'édition des ouvrages de l'ami. Il réussit, et Balzac reçut trente mille francs pour prix de douze romans. Mais elle fit plus, elle décida Werdet à quitter la maison Béchet et à se faire

(1) E. Werdet, *Portrait intime d'Honoré de Balzac. — Essai sur la vie et le caractère de Balzac. — Souvenirs de la vie littéraire.*

l'éditeur de Balzac. Il s'en fit aussi le banquier, lui prêta de fortes sommes... et fit faillite.

La femme qui règne sur lui en vraie maîtresse à l'époque où il habite rue Cassini, c'est cette marquise de Castries, qui fit à son cœur « de vives et saignantes blessures (1) ». Elle lui inspira sa *Duchesse de Langeais,* dont il est, lui, le pitoyable Montriveau, et chaque fois qu'il aura à tracer un portrait de femme cruelle et perfide, il songera à elle. Ce fut à la suite d'une lecture de *La Peau de Chagrin* que cette grande dame ébaucha un roman d'amour avec l'auteur, par lettres anonymes d'abord, signées ensuite, suivies enfin d'une invitation. Balzac, féru de « noblesse », comme on le verra plus loin, flatté dans ce côté vaniteux de son caractère, s'y rendit et fut tout de suite séduit par cette femme à la physionomie hautaine et que sa grande beauté avait rendue célèbre. Réellement, il l'aima, éperdument. Mais il n'avait plus affaire à la douce Mme de Berny. La marquise de Castries, esprit superficiel, était imbue de tous les préjugés de sa caste. Il eut beau essayer de se mettre à la hauteur de sa nouvelle situation d'amant d'une « femme du monde », modifier sa manière de vivre, mener de pair les occupations du bénédictin et celles du mondain, prodiguer ses forces et son argent, il ne parvint pas à adoucir ce cœur marmoréen, à affiner ce cerveau incompréhensif, à affranchir cette femme de ses préjugés et des conventions de son monde. L'enthousiasme de la « grande madame », de la « terrible marquise », comme il la désigne un jour dans une lettre à sa sœur (2), tomba vite devant l'esprit à la fois trop profond et trop primesautier de Balzac. Son origine bourgeoise, qu'elle n'ignorait pas, son physique inesthétique, les manières rustaudes qu'elle lui découvrait l'avaient désenchantée et lui fournissaient l'occasion de maintes vexations. Elle s'était asservi le grand homme qui tremblait de la perdre et cependant se révoltait. Ainsi il écrit à Mme Carraud : « Je me dis qu'une vie comme la mienne ne doit s'accrocher à aucun jupon de femme, que je dois suivre ma destinée largement et voir plus que les ceintures (3). » Il fallut une circonstance où elle le ridiculisa publiquement pour qu'il rompît enfin avec elle. Mais toute sa vie, même lors de sa grande passion pour celle qui deviendra un jour sa femme légitime, il souffrira de la blessure que sa rupture avec la marquise de Castries aura faite en son cœur.

Il était encore sous l'impression de la séparation quand, après des mois de correspondance, il rencontra cette autre femme en 1833, à Neuchatel, dans des circonstances romanesques voulues par elle.

(1) *Correspondance de Balzac.*
(2) *Ibid.*
(3) *Ibid.*

C'était une Polonaise, Evelyne Hanska, née comtesse Rzewuska, femme du comte Venceslas Hanski. Le comte était de vingt ans plus âgé qu'elle et peu sociable. Tous deux habitaient d'ordinaire le château de Vierzschovnia, en Ukraine, avec leur fille Anna.

Le truisme : « L'amour est aveugle » se vérifie une fois de plus en cette circonstance. Ils s'étaient fait l'un de l'autre un si puissant idéal qu'il ne vit pas telle qu'elle était cette femme aux allures masculines, à l'air dur, au front démesuré, à la physionomie ingrate, et qu'elle, devant le personnage d'apparence vulgaire que l'on connaît, ne fut point heurtée. Il est vrai que l'origine aristocratique de la comtesse Hanska flattait la manie nobiliaire de Balzac et que, pour elle, la réputation européenne de l'écrivain le nimbait de gloire.

Mme Hanska était une désœuvrée, malheureuse en ménage, d'esprit médiocre et prétentieux, qui versait dans le spiritisme, le swedenborgisme et autres nébulosités métaphysiques. Elle aspirait à des amours angéliques. Mais le positif Balzac, qui avait été, pour plus de sécurité, présenté par elle à son mari, ne quitta la Suisse qu'après l'avoir possédée.

En réalité, cette mystique n'avait aucune affinité avec celui que ses rêves avaient fait à son image. Balzac n'était ni un sentimental comme on pourrait le croire après une lecture du *Lys dans la Vallée,* ni un mystique ainsi que pourrait le faire supposer *Séraphita.* C'est un amoureux du réel. Cette femme que, par une erreur résultant de l'état d'âme dans lequel il se trouvait lors de la gestation de *Séraphita,* — livre que lui inspira sa mère, mystique elle aussi, mais avec moins de fugue, — il considère comme une « âme sœur », sera, au contraire, pour lui, jusqu'à sa mort, l'Etrangère (pseudonyme dont elle signait ses premières lettres) vraiment, non seulement par la race et la nationalité, mais par le cœur et l'esprit. L'adultère ni le mariage n'aboliront cela. Ces divergences de tempérament et de caractère, Balzac s'efforce, mais en vain, de les annuler, au moins d'atténuer leur manifestation : dans ses lettres, par exemple, il a la faiblesse de désavouer, ou presque, des chefs-d'œuvre tels que *La Peau de Chagrin,* qui la choque, et *Une Vieille Fille,* qui l'indifférè, et de soustraire à sa critique, par des arguments captieux, ses *Contes drôlatiques.*

En quittant Balzac, Mme Hanska lui avait imposé l'obligation de lui écrire chaque semaine une lettre où il raconterait sa vie, besogne fastidieuse qu'il accomplit consciencieusement. Un jour, le comte surprit deux lettres fort amoureuses envoyées par Balzac à sa femme, mais par un stratagème digne de l'imagination féconde du romancier, Balzac n'eut pas de peine à renouer une précieuse amitié avec le mari trompé, à l'égard duquel il avait des soins d'ami véritable, flatant sa manie de collectionneur d'autographes.

Portrait-charge, d'après Benjamin Roubaud.

Vers cette époque, la folie des entreprises industrielles le reprend. Il s'occupe de la composition d'un nouveau papier, puis après avoir consacré un temps considérable à des essais infructueux, il abandonne cette idée pour celle de l'exploitation de mines en Sardaigne. Il se rend dans ce pays en 1833, mais en revenant, sur le bateau, confiant dans le capitaine gênois qui le transporte, il lui expose son idée. Il se voyait déjà immensément riche et bâtissait des châteaux... en Touraine. Un an après, quand il se rend en Piémont pour obtenir le brevet d'exploitation, il apprend que le Gênois a réalisé son idée et s'enrichit.

En 1834, il engage un procès retentissant avec la *Revue des Deux-Mondes*, à propos de *Séraphita*. Il venait d'en gagner un, mais sans profit réel, contre l'éditeur du *Médecin de Campagne*. Il gagne là encore, mais se ferme les colonnes de la revue et s'attire l'inimitié de confrères qui, un peu lâchement, mais aussi contraints par le tout-puissant périodique, ont pris parti contre lui. La publication en 1843 d'*Illusions perdues*, où les feuilletonnistes étaient critiqués, devait achever d'ameuter la presse contre lui.

Cette même année, Balzac abandonne la rue Cassini pour la rue des Batailles, à Chaillot. Quelques temps après, il quitte ce domicile pour échapper à ses créanciers. En 1839, il achète à Ville-d'Avray la villa des Jardies, que devait habiter plus tard Gambetta. Parmi les œuvres les plus connues parues entre ces deux dates, on note : *La Duchesse de Langeais, Le Père Goriot, La Recherche de l'Absolu, Le Contrat de Mariage, La Femme de trente ans, Le Lys dans la Vallée, Melmoth réconcilié, La Vieille Fille, La Messe de l'Athée, Le Cabinet des Antiques, La Maison Nucingen, Grandeur et Décadence de César Birot-*

teau, Les Employés et *Les Secrets de la Princesse de Cadignan*. A cette époque aussi il fonde la *Chronique de Paris* ; il prend pour collaborateurs ses amis Théophile Gautier, Laurent Jan, Léon Gozlan et des jeunes, parmi lesquels Charles de Bernard. Il est bientôt obligé d'emprunter pour faire vivre son journal qui, malgré de nombreux appuis, sombre, faute d'argent et d'abonnés. Il renouvelle, en 1840, cette tentative en créant la *Revue Parisienne*, dont il rédige presque seul les trois numéros qui composent sa collection.

Cette même année, il écrit *Z. Marcas*, roman politique où l'on a voulu voir une prophétie de la vie de Gambetta, et il aborde le théâtre avec *Vautrin*, le 14 mars, à la Porte Saint-Martin, avec Frédérick Lemaître pour principal interprète. Ce drame était d'une grande hardiesse de pensée. Le gouvernement de Louis-Philippe le jugea subversif et fit offrir à Balzac, pour le retrait de sa pièce, une indemnité qu'il refusa : dès la troisième soirée, la pièce fut interdite par la Censure comme dangereuse pour la moralité publique.

En 1841, traqué à nouveau par ses créanciers, il revend avec perte les Jardies et va habiter sous un faux nom au village de Passy, rue Basse, n° 12, où il demeure jusqu'en 1847 (1). Ses créanciers étaient si nombreux et si tenaces que pour leur échapper, lorsqu'ils guettaient sa sortie, il fit construire un escalier secret qui conduisait de son appartement au quai longeant la Seine.

Durant ce temps, Balzac donne le jour à des romans qui le prouvent plus jeune, plus viril que jamais et parmi lesquels il faut citer : *Mémoires de deux jeunes mariées, Ursule Mirouët, Une Ténébreuse Affaire, Albert Savarus, Un Ménage de Garçon, La Maison du Chat qui pelote, Honorine, Splendeurs et Misères des Courtisanes, Illusions perdues, Béatrix, Modeste Mignon, L'Envers de l'Histoire contemporaine, Le Curé de Village, Les Parents pauvres* et *Les Paysans*. Le 19 mars 1842, *Les Ressources de Quinola*, une comédie dans la ma-

(1) Cette maison porte aujourd'hui le n° 47 de la rue Raynouard, dans le seizième arrondissement de Paris. Un fervent balzacien, M. Baudier de Royaumont, y a installé la « Maison de Balzac ». Par une amère ironie de la destinée, tout récemment, un huissier agissant pour le compte de la propriétaire, fille de celle qui louait sa maison à l'écrivain, procédait à une saisie-gagerie du mobilier, le loyer n'ayant pas été payé au terme de janvier dernier. La propriétaire requérait en outre l'expulsion de son locataire. Parmi les objets inventoriés à cette occasion, on relève, outre quelques meubles ayant appartenu à Balzac, des statuettes, bustes en plâtre, eaux-fortes, daguerréotypes le représentant, de nombreux ouvrages à lui relatifs, la collection complète de ses ouvrages et le manuscrit d'une œuvre inédite : *L'Ecole des Ménages*. Serait-ce le manuscrit sauvé des mains de l'épicier dont nous parlons plus loin?... A l'audience des référés du 7 avril dernier, le juge-président a levé la saisie, refusé l'expulsion du locataire et lui a accordé un délai pour se libérer. (Voir le *Journal* du 8 avril 1909.) — Nous profitons de cette note pour exprimer nos très sincères remerciements à l'aimable conservateur de la Maison de Balzac, pour sa contribution à l'illustration du présent numéro de *Portraits d'Hier*.

nière du vieux théâtre espagnol, non moins hardie que *Vautrin* mais qui ne donnait aucune prise à la Censure, était représentée sur la scène de l'Odéon. Les nombreuses haines littéraires que Balzac s'était faites le rejoignirent sur le terrain dramatique pour faire tomber la pièce. Il avait tenté, à la première, la suppression de la « claque » au théâtre, mais en cela aussi il fut vaincu. *Les Ressources de Quinola,* attaquée de toutes parts, fut cependant publiquement soutenue par des amis de Balzac tels que Victor Hugo, Lamartine, Léon Gozlan, Mme de Girardin. Le 26 septembre 1843, la première de *Paméla Giraud* avait lieu à la Gaîté, et le 25 mai 1848, celle de *La Marâtre* au Théâtre-Historique.

En 1846, la mort du comte Hanski était survenue. Treize ans s'étaient écoulés depuis l'entrevue de Neuchatel, où la comtesse avait promis à l'écrivain le mariage au cas où cette éventualité — nous n'osons dire ce souhait — se réaliserait. Balzac se débattait toujours dans les embarras d'argent. Il en entretenait son amie dans ses lettres, mais la riche grande dame n'en était nullement touchée et Balzac, habitué aux sacrifices ou au moins aux consolations de ses amies à ce sujet, jugeait que l'amour de son « âme sœur » péchait par ce côté. Lorsqu'il lui rappelait sa promesse, elle se dérobait. Il s'entêtait à vouloir réaliser un projet si longtemps caressé et auquel il attachait un intérêt financier et d'« honneur ». En octobre 1847, il se rend à Vierzchovnia, auprès de Mme Hanska, dans le but de la décider enfin, mais elle lui oppose de bonnes raisons pour retarder l'issue. Il rentre à Paris le 11 février 1848, dans son hôtel de la Folie-Beaujon, rue Fortunée (actuelle rue Balzac). Dans ce même mois, la Révolution éclate à Paris. Des journaux où Balzac plaçait ses chroniques et ses romans, les uns consacrent leurs colonnes à la seule politique, les autres cessent de paraître ; les valeurs sur lesquelles il avait engagé son argent se déprécient considérablement : tout conspire à aggraver sa gêne. Il en est si impressionné qu'une hypertrophie du cœur se manifeste à lui, indéniablement, pendant une villégiature au château de Saché, près Tours. Il se remet d'aplomb, cependant, grâce à sa robuste constitution.

Au commencement de 1849, nouveau voyage en Ukraine, chez Mme Hanska. Là-bas, il ébauche une pièce qu'il ne terminera pas : *Le Roi des Mendiants.* Il négocie la représentation de *Mercadet,* que la Comédie-Française a refusée et qui ne sera représentée qu'en 1851, après la mort de l'auteur, au Gymnase. Mais le climat lui est si défavorable qu'il prend bientôt le lit, malade du cœur, le cerveau lui-même atteint. Mme Hanska a-t-elle eu pitié de lui, n'a-t-elle pas plutôt entrevu la mort proche et que son consentement ne la retiendra pas longtemps auprès de cet homme qu'elle n'aime plus ? Elle consent : Balzac, heureux, recouvre ou semble recouvrer la santé.

Le 14 mars 1850, le mariage est célébré à l'église Sainte-Barbe de Berditchef. Mme Hanska est alors âgée de quarante-cinq ans ; elle est enlaidie et rhumatisante. En mai, les deux époux rentrent à Paris, à la Folie-Beaujon, que depuis plusieurs années Balzac meublait et enrichissait pour y recevoir celle dont il espérait faire sa femme. Balzac est libéré de ses créanciers, qui sont tous désintéressés. Mais la maladie de cœur le reprend, progressant avec rapidité : les organes essentiels sont atteints, tout travail intellectuel lui est devenu impossible, il est méconnaissable.

Il s'est alité pour toujours. Et le défaut d'amour de Mme Hanska se manifesta là. Un jour que Victor Hugo et Théophile Gautier vinrent le voir, ils s'étonnèrent que personne ne veillât le malade. L'Etrangère était sortie.

Le 20 août 1850, après une douloureuse agonie, Balzac mourait dans la situation qu'en visionnaire il avait décrite en 1842, dans *Albert Savarus* : « Atteindre au but en expirant comme le coureur antique, voir la fortune et la mort arrivant ensemble sur le seuil de sa porte, obtenir celle qu'on aime au moment où l'amour s'éteint, n'avoir plus la faculté de jouir quand on a gagné le droit de vivre heureux, oh ! de combien d'hommes ce fut la destinée ! »

L'amour s'était éteint chez Evelyne Hanska. Peut-être avait-elle distingué la nature des sentiments derniers de son persistant fiancé et que le besoin d'argent était chez lui la raison dominante qui lui avait fait vouloir de toutes ses forces et de tous ses moyens obtenir leur mariage. N'importe, à un moment de sa vie il l'avait aimée, sans calcul, de tout son cœur. Et les considérations qui précèdent, si elles l'expliquent, ne justifient pas la conduite de cette femme sans grande humanité et de moins de féminité encore qui ne daigna pas veiller les derniers jours du grand mourant et qui, — cela est plus méprisable, — après sa mort, professa le plus injurieux dédain de sa mémoire et ne sut pas sauvegarder ce qui survivait, matériellement presque, de sa personnalité. De nombreux manuscrits dormaient dans le cabinet de travail. Parmi eux se trouvaient plusieurs romans inédits. Peu de jours après la mort de son mari, l'Etrangère vendait le tout au poids. Ce fut grâce à de patientes recherches que le vicomte Spoelberch de Lovenjoul, l'historiographe des œuvres de Balzac, put sauver de la destruction une de ces œuvres inédites. Il l'avait trouvée chez un épicier...

*
* *

L'histoire de sa vie projette déjà une certaine lumière sur le caractère de Balzac. Son être fut un singulier matras où se combinaient les forces passionnelles les plus antagoniques et d'où s'exprimaient les

Maison de Balzac, à Passy
Vue sur l'arrière-cour du numéro 47 de la rue Raynouard.

sentiments les plus divers. A étudier son existence dans le détail on voit se manifester la franchise, l'exubérance, la naïveté à côté de la dissimulation, du calcul et de la ruse ; une ambition immense voisine avec l'idéalisme le plus éthéré, les préoccupations du lucre s'allient à l'adoration du beau, l'égoïsme se marie à l'amour, mais tout cela en de telles mesures qu'on ne peut lui appliquer le gabarit du commun des hommes ni employer pour lui les qualifications de la morale de son milieu. Il apparaît comme un bel immoraliste. Et les vices et les vertus ne sont plus chez lui que des forces motrices — comme chez les plus grands et les plus agissants de ses héros, qu'il a bâtis à sa taille.

Il nous offre surtout l'exemple d'un orgueil immense. Les œuvres de ses biographes fourmillent d'anecdotes qui le témoignent. C'est ainsi qu'attendant le riche mécène qui aurait l'honneur de le tirer de la gêne, il disait de ce chimérique personnage : « Sa part sera belle dans l'avenir, on dira : Cet homme comprit Balzac, lui prêta de l'argent sur son talent, le mena aux honneurs qu'il méritait, ce sera sa gloire à lui, n'en a pas qui veut ! (1) » et encore : « C'est quelque chose de se dire : J'ai sauvé un Balzac !... (2) » Cet orgueil était légitime chez Balzac, mais n'eût-il pas dû le garder de la recherche de bien des vanités. Une fois le mécène venu il se voyait à l'Institut, de là il n'y avait qu'un pas à

(1) Laure Surville, *Balzac.*
(2) *Ibid.*

faire pour entrer à la Chambre des pairs et il n'y aurait eu rien de surprenant qu'il devînt ensuite ministre. Le mécène ne vint jamais. Cela ne retint pas Balzac de postuler la députation à Angoulême, où les électeurs le renvoyèrent à ses chers manuscrits, et de poser deux fois sa candidature à l'Académie française, où il fut chaque fois évincé. Il sut plus tard que sa situation de fortune était une des plus importantes causes de ses échecs, mais sa littérature y était aussi pour quelque chose. Des quarante il n'obtint pas même le prix Montyon, pour l'obtention duquel il avait cependant présenté ce roman d'écrivain « bien pensant » qu'est *Le Médecin de Campagne :* celui-là, sans doute, ne pouvait en faire oublier certains autres, écrits d'une encre corrosive, qui le précédèrent.

Mais ce qui, malgré toutes considérations susceptibles de l'excuser, amoindrit un peu la grandeur du caractère de Balzac, c'est sa manie nobiliaire de parvenu. Le père de Balzac était originaire du village de La Nougayrié, dans la commune de Montirat, département du Tarn. Il était lui-même fils de Bernard-François Balssa, laboureur, ainsi que le porte son acte de naissance. « C'est le père de Balzac, dit le Dr Cabanès, qui, le premier de la famille, a modifié l'orthographe de son nom, mais c'est son fils Honoré qui a commencé à se servir de la particule nobiliaire. (1) » Edmond Biré, qui fut un de ses biographes les mieux informés et n'est pas suspect de partialité à son égard, sur ce point surtout, ayant été comme lui royaliste, écrit : « C'est par un sentiment de vanité mesquine qu'il avait ajouté à son nom la particule, à laquelle il n'avait aucun droit. (2) » Il s'était confectionné une généalogie fantaisiste, prétendant descendre des Balzac d'Entraigues, avec lesquels il n'avait rien de commun.

Il aimait se frotter à la caste « noble » dans la personne des amis qu'il se faisait et des femmes qu'il fréquentait. On sait l'importance qu'attribuent les aristocrates à l'élégance des attaches, preuve d'une ancestrale oisiveté, très respectable selon leur mentalité. Balzac arguait de la finesse de ses pieds et de ses mains pour affirmer son hérédité noble. Aussi remarque-t-on dans la plupart de ses effigies le souci de poser ses mains au premier plan. Et c'est un des plus vifs reproches adressés par maints balzaciens à Falguière, que d'avoir aggravé le *Balzac* en saindoux de l'avenue Friedland d'une paire de pattes à rendre jaloux un fort de la halle.

---

(1) Dr Cabanès, *Balzac ignoré.*

(2) Edmond Biré, *Honoré de Balzac.* — Entre autres documents, le suivant, extrait du registre d'entrée du collège de Vendôme, cité dans cet ouvrage, confirme l'origine roturière de Balzac : « Honoré Balzac, âgé de huit ans et cinq mois, a eu la petite vérole, sans infirmités, caractère sanguin, s'échauffant facilement, est sujet à quelques fièvres de chaleur. Entré au pensionnat le 22 juin 1807. S'adresser à M. Balzac, son père, à Tours. »

Il y a dans cette déviation de l'orgueil quelque chose de ridicule, mais il y a quelque chose d'attristant dans ce fait de Balzac, fils de petits bourgeois, petit-fils de prolétaires, s'engouant de sa noblesse de contrebande et flattant ensuite — au moins théoriquement, car en vérité la plupart de ses aristocrates forment un grouillement crapuleux, par rapport à sa morale — toute une caste de parasites, dont il est d'ailleurs la risée.

Ce qui rachète ces petitesses de sa personnalité, c'est la haute conscience avec laquelle il pratiqua son art. On sait quel souci constant d'esthétique il apportait dans son labeur d'écrivain. Certes, il ne réussit pas toujours à atteindre la perfection du style, c'est un lieu commun que cette constatation. Mais il faut attribuer ses imperfections de cet ordre aux difficultés nombreuses qu'il rencontra dans son travail, et, en somme, il lui reste des qualités de style, dont un pittoresque évocateur et l'originalité ne sont pas les moindres.

On n'ignore pas non plus quel vouloir de vérité matérielle et psychologique l'impulsait dans sa recherche des lieux, des types et des situations morales. Le réalisme est à la base de chacun de ses romans, lequel part habituellement d'un fait accompli, souvent vécu par l'écrivain, et ne s'alimente que des documents humains par lui recueillis et sur lesquels il greffe ce que son imagination et sa philosophie lui suggèrent. Il serait impossible d'indiquer dans le cadre restreint de cette étude l'origine vécue de chacun de ses romans, non plus que les sources de leur documentation accessoire, mais tout cela est connu.

N'a-t-il pas fait de son cœur un champ d'expériences? Il savait interroger les gens de son entourage, fouiller leur vie et déceler leurs pensées. De là sa subtilité d'analyse, notamment en ce qui touche à la femme ; de là aussi l'humanité profonde de ses drames qui vous empoignent tout entier.

Sans doute, il subit l'empreinte du romantisme qui régnait durant la grande période de son labeur, mais bien faiblement, et il sut s'en libérer. Son œuvre marque le passage d'une école à l'autre : l'affabulation, les images, les thèses philosophiques et sociales de ses romans prouvent qu'il a un pied dans chacune d'elles, mais il est en marche : le pied qui est en arrière quitte le terrain romantique pour aller rejoindre l'autre dans le naturalisme. Il sera même plus, et mieux, qu'un simple naturaliste : il sera un écrivain d'art social.

Comme tout artiste qui s'efforce d'être véridique, Balzac fut accusé d'immoralité. Il dédaigna d'abord ce reproche et s'en amusa, ensuite il y fut plus sensible ; c'est que ses nombreux ennemis usaient de plus en plus fréquemment de cette accusation à mesure qu'il conquérait la faveur du public. Naturellement, ils réussirent à lui aliéner une partie de ce dernier qui, tant qu'on ne lui avait pas dit que Balzac était immoral, ne s'était pas aperçu qu'il le fût. Il eut donc à subir les diatribes

que plus tard essuya Zola, qui eut avec lui tant de points communs dans la vie et dans l'œuvre. On réussit à faire interdire la vente de ses livres en Espagne et en Italie et le Vatican les mit à l'Index. Tout cela est fort compréhensible : les classes dirigeantes s'étaient reconnues dans le fidèle miroir de son œuvre, le miroir fut immoral...

Peintre de mœurs, — peintre de génie, — tel est son principal titre à la gloire. C'est à cette qualité de leur auteur que certains membres de la grande famille balzacienne doivent d'être inoubliables. Les personnages de Balzac forment une sorte de société où tous les types sociaux et moraux se rencontrent. Ce ne fut que six années après avoir écrit *Les Chouans* qu'il songea à relier lesdits personnages en faisant participer chacun d'eux à divers drames de l'œuvre qui devait prendre le titre de *La Comédie humaine*. Dès lors, il se considéra comme l'ouvrier d'un monument colossal. Il donna à la plupart de ses héros un caractère si vrai qu'ils semblent avoir possédé dans la vie une personnalité réelle. D'ailleurs, lui-même parlait d'eux comme s'ils eussent existé. Il faisait part à ses proches de leurs avatars passés et futurs, il détaillait leur psycho-physiologie. « Un jour, dit le Dr Cabanès, Jules Sandeau, revenant de voyage, parlait de sa sœur malade ; Balzac l'écoute quelque temps, puis lui dit : « Tout cela est bien, mon ami, mais *revenons à la « réalité:* parlons d'Eugénie Grandet (1). »

Certains d'entre eux sont remarquables de beauté. Entre tous, Vautrin, qu'on retrouve dans plusieurs romans, est admirablement sculpté. Mais nous voulons surtout parler du personnage du *Père Goriot*. Cet être singulier, ce forçat évadé, un « de ces hommes en façon de barres d'acier trempées à l'anglaise », sorte d'égotiste révolté dont le caractère participe de l'individualiste stirnerien, émet les vérités les plus mordantes sur le cœur humain et l'organisation sociale. Il est « seul contre tous les hommes » ; il a réfléchi à « la constitution actuelle du désordre social » et il dit à Rastignac, qui fait son droit : « Nous nous faisons avocat pour devenir président d'une cour d'assises, envoyer au bagne les pauvres diables qui valent mieux que nous, avec T. F. sur l'épaule, afin de prouver aux riches qu'ils peuvent dormir tranquillement... Aboie après les voleurs, plaide pour le riche, fais guillotiner des gens de cœur... » Il y a de Vautrin, dans *Le Père Goriot,* des tirades admirables d'aisance naturelle dans l'expression et d'une vérité tout à fait subversive. « Vous croyez à quelque chose de fixe dans ce monde-là ! Méprisez donc les hommes et voyez les mailles par où l'on peut passer à travers le réseau du Code. Le secret des grandes fortunes sans cause apparente est un crime oublié, parce qu'il a été proprement fait. » Il explique le monde à Rastignac : « En y jouant quelques

(1) Dr Cabanès, *Balzac ignoré.*

Jardin de la maison de Balzac, à Passy.

petites scènes de vertu, l'homme supérieur y satisfait toutes ses fantaisies aux grands applaudissements des niais du parterre. » Il lui montre « les hommes comme des soldats décidés à périr pour le service de ceux qui se sacrent rois eux-mêmes... Ce que ces pauvres gens ne feraient pas dans leur intérêt, ils s'empressent de l'accomplir dès que le mot de Son Excellence est prononcé. » Mais il est impossible de relever toutes les critiques de Vautrin sur l'organisation sociale, tant elles sont nombreuses.

Les héros de Balzac sont inoubliables, parce qu'ils *vivent*. Quelle plus haute louange faire d'un romancier ?

* * *

Balzac, nous l'avons dit, fut un écrivain catholique et monarchiste. « J'écris, dit-il, à la lueur de deux vérités éternelles : la religion, la monarchie, deux nécessités que les événements contemporains proclament et vers lesquelles tout écrivain de bon sens doit essayer de

ramener notre pays. (1) » Pauvres « vérités éternelles » qui s'effacent chaque jour davantage et dont la nécessité s'affirme de moins en moins, si ce n'est pour ceux qui en bénéficieraient. En ce sens, on le verra, Balzac fut, ou s'efforça d'être, un écrivain de classe. En approfondissant sa pensée politique et sociologique, on songe à la conception de Nietzsche, qui rêvait d'une aristocratie souveraine, régnant sur un peuple d'esclaves, avec, entre elle et celui-ci, une classe de contremaîtres chargée des besognes viles du gouvernement matériel : grands fonctionnaires, industriels et négociants. Cette conception, sans la formuler de la même manière, Balzac l'eut avant lui. La monarchie, dans son concept, est l'armature du gouvernement aristocratique. C'est pour permettre à celui-ci d'exister que celle-là est une nécessité. C'est le Roy qui fait l'aristocratie. Il va sans dire que M. de Balzac en fait partie. Et c'est également la raison d'être de la religion.

Mais, par une contradiction constante dans son œuvre, il s'avère que cette aristocratie est la classe sociale où pullule la plus grande somme des vices et des turpitudes qu'il prétend réfréner par le moyen religieux. Il n'est pas d'écrivain qui se soit plus étroitement attaché et ait plus complètement réussi à peindre, jusqu'en leurs plus secrets détails, les mœurs profondément dissolues, derrière un masque d'hypocrisie, le scepticisme ignoble qui inculque la croyance pour gouverner, en un mot toute une existence en contradiction continuelle avec une morale qui n'est faite que pour maintenir le privilège, — caractéristique hier de l'aristocratie de nom, aujourd'hui de l'aristocratie d'argent. Mais cela n'embarrasse pas notre philosophe ; son désir est d'assurer à cette classe la liberté des passions que les esclaves ont pour seul objet de servir.

Il nous le dit, au surplus : « Une noblesse sans privilèges est un manche sans outil (2). » Et, effectivement, même sous la monarchie constitutionnelle, à laquelle il préfère la monarchie absolue et qu'il ne différencie pas du régime républicain, — avec combien de raison, encore que cette raison ne soit pas la nôtre ! — il nous présente de nombreux exemples du parasitisme aristocratique, par ses cumulards, amplement pourvus de sinécures et de pensions et dont la famille est également nantie.

Quant à la classe-tampon, elle a l'estime de Balzac, estime qui rappelle celle d'un ministre de l'intérieur à l'égard d'un garde-chiourme : il y a en elle du mépris et de la condescendance. Enfin, il prend des allures d'un bon apôtre envers le peuple pour lequel il professe un égal mépris voilé de charité chrétienne.

De temps à autre, à travers ses romans, on rencontre une digression

(1) Avant-propos sur *La Comédie humaine*.
(2) *Le Bal de Sceaux*.

philosophique ou une préface, voire une de ces longues dédicaces où il excellait à encenser quelque puissant, où il exprime la raison de son adhésion au catholicisme et à la monarchie. Parfois, tout un roman est consacré à l'exposition de ses idées sur ces deux points, tel *Le Médecin de Campagne*. C'est ainsi qu'il nous dit que « le christianisme, et surtout le catholicisme, étant un système complet de répression des tendances dépravées de l'homme, est le plus grand élément d'ordre social. (1) »

On sait ce que sont, dans l'esprit d'un moraliste, catholique ou autre, les « tendances dépravées de l'homme ». Il s'agit tout simplement de la nature humaine, avec ses passions, ses besoins, ses sentiments, ses intérêts légitimes, qui se rebelle contre les entraves de toutes sortes qu'on apporte à leur libre manifestation. Et c'est de la tentative de leur répression que naissent la violence et l'hypocrisie : lutte éternelle de la nature libertaire contre l'arbitraire de l'autorité sociale. Or, toute l'œuvre de Balzac est fondée sur ce fait de lutte. Mais ce grand psychologue, si puissant dans l'analyse, s'est montré incapable de synthèse : il n'a pas su découvrir la cause de cette lutte enlaidissante des individus (belle dans l'art seul) et au lieu d'aider à la pacification de la vie par l'enseignement de la liberté, il a contribué à perpétuer la lutte par ses affirmations autoritaires, — car on sait que penser du catholicisme « élément d'ordre social ».

Le désaccord de Balzac avec l'évolution s'accuse dans toute son œuvre. Il est réactionnaire et il l'avoue : « Sous ce rapport, écrit-il, au risque d'être regardé comme un esprit rétrograde, je me range du côté de Bossuet et de Bonald, au lieu d'aller avec les novateurs modernes (2). » Son grand grief contre les institutions nouvelles, c'est qu'elles favorisent l'individualisme. Il n'ignore pas que l'individualisme est générateur de liberté, destructeur de gouvernement. Or, il lui faut un gouvernement — fort. Mais il ne voit pas que si ces institutions favorables à l'individualisme — si faiblement, hélas ! — existent, c'est qu'elles sont voulues par les individus. Il s'élève donc, vainement, contre la force des choses et la force des hommes.

Sa politique est, à quelques variantes près, un délayage des théories absolutistes de de Maistre et de Bonald, — de celui-ci surtout qu'il tient en haute estime et qu'il nomme dans ses romans « le philosophe de l'Aveyron ». Il s'élève avec autant de force, en politique, contre la charte constitutionnelle qu'en droit civil contre l'abolition du droit d'ainesse. Son économie sociale, notamment au point de vue des rapports entre le travail et le capital, est un mélange des idées de l'ancien régime et de celles des économistes dits libéraux, avec toutes leurs

(1) Avant-propos sur *La Comédie humaine*.
(2) *Ibid.*

âneries et leur férocité, nuancées d'une hypocrite bonhomie chrétienne. Il n'est pas de plus ardent défenseur de la propriété que cet homme qui, toute sa vie, aura vu son existence bouleversée et son œuvre entravée, amoindrie, au nom de l'institution propriétaire. A lire *Les Paysans,* par exemple, on ne s'imaginerait pas un homme sans cesse sous le coup de poursuites pour dettes, roulant le rocher de Sisyphe d'un passif qui ne s'éteindra qu'à sa mort. On en conclura qu'il n'a pas eu conscience des raisons profondes dont s'inspirent les problèmes sociaux qui déjà se posaient dans toute leur ampleur lorsqu'il écrivait. Parmi ses contemporains, Fourier mourait en 1837, et sa doctrine phalanstérienne lui survivait. Saint-Simon et Auguste Comte apportaient des idées nouvelles sur la nature et le rôle social respectif du travail et du capital. Ces problèmes, lui, il les résout par une méthode de stagnation, si ce n'est de régression, c'est-à-dire à l'envers du progrès. *Le Médecin de Campagne,* c'est de la sociologie à l'usage des crétins du docteur Bénassis. Et c'est, par le machiavélisme qui l'anime, une sorte de *Prince* mis à la portée des gros propriétaires.

Mais, ce qui est admirable, c'est que dans tous les romans où il exaltera quelqu'une des forces d'oppression : monarchie, catholicisme, propriété individuelle, mariage, etc., Balzac s'emploiera également à les discréditer. Il le fera d'abord par la simple peinture des mœurs de la caste bénéficiaire ; il le fera ensuite par ce que nous appellerons *ses aveux.* Et rien n'est plus curieux que de voir à l'œuvre ce démolisseur étrange portant le pic et la torche dans l'édifice qu'il vient d'élever à grand'peine.

Dans le discours qu'il prononça sur sa tombe, le 22 août 1850, Victor Hugo disait, après avoir évoqué *La Comédie humaine :* « A son insu, qu'il le veuille ou non, qu'il y consente ou non, l'auteur de cette œuvre immense et étrange est de la forte race des écrivains révolutionnaires. » Révolutionnaire, Balzac le fut, à son insu, et il le fut sans doute plus encore que Hugo ne l'entendait. Il apportait en littérature une formule nouvelle : le romantisme agonise dans son œuvre, le naturalisme, avant Flaubert et Zola, s'y affirme avec maîtrise. Il rénova vraiment la littérature et c'est lui, qui tua la formule dont Hugo fut l'initiateur, que celui-ci vient célébrer sur sa tombe. Mais la formule n'est qu'une chose secondaire : elle n'est que le véhicule d'une idéologie. L'idée seule importe vraiment. Or, nous l'avons vu et nous le verrons encore, dans le domaine de l'idée, contre sa volonté même, Balzac apportait un puissant élément révolutionnaire par sa critique de mœurs et la rétorsion de ses propres idées politiques, sociales et religieuses.

Dans cette controverse que nous instituons ici entre Balzac réactionnaire et Balzac révolutionnaire, nous voulons, dès l'abord, lui faire la partie belle ; voici de lui une affirmation précise : « Quand on voudra

Maison de Balzac, à Passy.
Vue donnant sur la rue Berton.

m'opposer à moi-même, écrit-il, il se trouvera qu'on aura mal interprété quelque ironie, ou bien l'on rétorquera mal à propos contre moi le discours d'un de mes personnages, manœuvre particulière aux calomniateurs. (1) » Quels calomniateurs prévoyait-il ? Des partisans de la liberté ou de l'autorité ? Peut-être envisageait-il les catholiques et les monarchistes lui reprochant de compromettre leur cause par des réflexions intempestives. Mais peut-être aussi songeait-il aux libertaires (on disait alors *libertins*) qui pourraient le mettre en contradiction avec lui-même, grâce à ces mêmes réflexions. Peut-être était-ce pour les uns et les autres, dans un besoin d'exprimer ce qu'il sentait être la vérité. Lui seul le sut. En tout cas, les susdits « calomniateurs » pourraient, à leur tour, qualifier cette dénégation préalable de manœuvre particulière aux jésuites. Quoi qu'il en soit, on verra que les *aveux* de Balzac réactionnaire expriment — consciemment ou inconsciemment, peu importe — ses opinions propres.

---

(1) Avant-propos sur *La Comédie humaine.*

Le manque absolu de valeur de la dénégation de Balzac résulte des considérations suivantes : il existe d'abord dans son œuvre ses affirmations personnelles, en dehors de tout interlocuteur, puis les affirmations de ses personnages. Supposons un jugement porté sur le catholicisme et la monarchie : si ce jugement, défavorable au catholicisme et à la monarchie, est placé dans la bouche d'un personnage « mal pensant », on peut admettre Balzac à répudier comme étranger à sa pensée personnelle ledit jugement; mais par contre, si ce jugement, par exemple un aveu que la religion est un moyen de gouvernement, est exprimé par un personnage « bien pensant » et qu'il soit la condamnation, par rapport à la vérité contenue dans le devenir social, des deux fameuses « vérités éternelles », nous sommes autorisé à enregistrer jugement et condamnation par Balzac lui-même.

Nous prenons un de ces aveux dans *La Duchesse de Langeais,* quand la duchesse, catholique et monarchiste, quittant son directeur de conscience, répond à son amant, le général de Montriveau, républicain et libre-penseur, qui vient de lui reprocher de mettre son confesseur dans le secret de leur amour :

— Nous n'avons pas les mêmes convictions, général, j'en suis peinée. Il serait affreux pour la femme de ne pas croire à une religion qui permet d'aimer au delà du tombeau. Je mets à part les sentiments chrétiens, vous ne les comprenez pas. Laissez-moi vous parler seulement des convenances. Voulez-vous interdire à une femme de la cour la sainte table, quand il est reçu de s'en approcher à Pâques ? Mais il faut pourtant bien savoir faire quelque chose pour son parti. Les libéraux ne tueront pas malgré leur désir, le sentiment religieux. La religion sera toujours une nécessité politique. Vous chargeriez-vous de gouverner un peuple de raisonneurs ? Napoléon ne l'osait pas, il persécutait les idéologues. Pour empêcher les peuples de raisonner il faut leur imposer des sentiments. Acceptons donc la religion catholique avec toutes ses conséquences. Si nous voulons que la France aille à la messe, ne devons-nous pas commencer par y aller nous-mêmes ? La religion, Armand, est, vous le voyez, le lien des principes conservateurs qui permettent aux riches de vivre tranquilles. La religion est intimement liée à la propriété. Il est certes plus beau de conduire les peuples par des idées morales que par des échafauds, comme au temps de la Terreur, seul moyen que votre détestable Révolution ait inventé pour se faire obéir. Le prêtre et le roi, mais c'est vous, c'est moi, c'est la princesse, ma voisine; c'est, en un mot, tous les intérêts des honnêtes gens personnifiés. Allons, mon ami, veuillez donc être de votre parti, vous qui pourriez en devenir le Sylla, si vous aviez la moindre ambition. J'ignore la politique, moi, j'en raisonne par sentiment ; mais j'en sais néanmoins assez pour deviner que la société serait renversée si l'on en faisait mettre à tout moment les bases en question...

Tout commentaire est ici superflu. Le moyen de gouvernement qu'est le catholicisme est jugé — que ce soit par la duchesse de Lan-

geais ou par Balzac lui-même, peu importe — par un catholique ; comme tel il a une valeur de critique révolutionnaire absolue qu'il n'aurait pas dans la bouche de Montriveau. En définitive, nous avons là, il faut l'avouer, la quintessence de la pensée de Balzac sur la religion. Et c'est la force de la vérité qui emporte, malgré eux, les mensongers de toutes sortes qui a conduit Balzac à cette constatation.

Cette définition du rôle du catholicisme, laquelle correspond à la vérité expérimentale, nous en retrouvons ailleurs les preuves, et en si grand nombre, que nous ne pourrions les apporter ici. Celle-ci, cependant, mérite d'être citée. Blondet fait parler en ces termes l'idéale « femme comme il faut » dont il trace le portrait :

— Ah ! fi donc ! je vous croyais trop d'esprit pour attaquer la religion ! La société croule et vous lui ôtez son soutien. Mais la religion, en ce moment, c'est vous et moi, c'est la propriété, c'est l'avenir de nos enfants ! Ah ! ne soyons pas égoïstes. L'individualisme est la maladie de l'époque et la religion en est le seul remède (1).

Ainsi la religion est, dans l'esprit de Balzac, un moyen de conservation sociale, — la société étant la chose d'une aristocratie. Elle permet aux forts, aux vainqueurs, aux riches, de vivre tranquilles.

Mais pour qu'elle règne sur les cerveaux, il ne faut pas de raisonneurs. Un homme qui ne s'inspire que de sa raison est bien près d'être un homme libre. Il est dangereux. Il faut donc tuer la raison en lui et lui imposer des sentiments. L'Eglise s'entend à mener cette besogne à bonne fin, par les moyens esthétiques dont elle dispose, contrairement à la destination réelle de l'art. Il faut lire, par exemple, la grandiloquente description de la cérémonie des obsèques de M^me^ Desmarets, à Saint-Roch : « Les incrédules eux-mêmes ne savent pas ce qu'ils ont. (2) » Mais même lorsqu'il entonne, comme là, le dithyrambe du culte catholique, il nous donne l'impression qu'on joue à l'église une comédie : la vérité transparaît, comme ailleurs les profiteurs apparaissent.

Par une pente naturelle, Balzac, ouvrier de la pensée, en arrive à maudire la pensée, qu'il qualifie d'élément destructeur. Destructeur de quoi ? De l'autorité des maîtres, issue de la seule force, — une idée que l'on trouvera maintes fois exprimée dans *Le Médecin de Campagne*, livre dont il faudrait reproduire toutes les parties philosophiques pour éclairer le prolétariat sur les causes de son esclavage. Et à la pensée il apporte un correctif :

L'enseignement ou, mieux, l'éducation par les corps religieux est donc

(1) *Autre Etude de Femme.*
(2) *Ferragus.*

le grand principe d'existence pour les peuples, le seul moyen de diminuer la somme du mal et d'augmenter la somme du bien dans toute société. La pensée, principe des maux et des biens, ne peut être préparée, domptée, dirigée que par la religion. L'unique religion possible est le christianisme... Le christianisme a créé les peuples modernes, il les conservera. De là, sans doute, la nécessité du principe monarchique. Le catholicisme et la royauté sont deux principes jumeaux (1).

Un de ses plus beaux types de viveurs, le comte Félix de Vandenesse, dit : « La pensée, prise comme marteau et par l'enfant qui sort du collège et par le journaliste obscur, a démoli les magnificences de l'ordre social (2). » On sait de quelles magnificences il s'agit.

Nous montre-t-il les effets de cette éducation religieuse ? Ce qu'il dit d'eux suffit à la condamner. Voici, par exemple, Augustine, la fille des Guillaume : « Ses idées religieuses et ses préjugés d'enfance s'opposèrent à la complète émancipation de son intelligence (2) » ; sa vie s'écoule en actes stupides et, après avoir été exploitée par son mari, elle meurt malheureuse. Mlle de Watteville, à dix-huit ans, est « une fille de la dernière insignifiance (4) », de par son éducation religieuse, raillée à merveille par l'invraisemblable palinodiste qu'est Balzac. Voici encore l'exemple typique d'annihilement de l'individualité qu'il nous montre dans Eugénie Grandet et sa mère, grâce à la résignation chrétienne qu'on leur enseigna. Dans cette famille, où la conception romaine du père maître absolu est épouvantablement réalisée, le catholicisme apporte un appoint considérable au vieil avare. Mais, là encore, les exemples sont en trop grande abondance.

Et, à propos d'*Eugénie Grandet*, n'y a-t-il pas, dans ces propres réflexions de Balzac, le naïf regret du mensonge religieux qui s'évanouit et qui permettait si économiquement le règne des riches :

Les avares ne croient point à une vie à venir. Le présent est tout pour eux. Cette réflexion jette une horrible clarté sur l'époque actuelle où, plus qu'en aucun autre temps, l'argent domine les lois, la politique et les mœurs. Institutions, livres, hommes et doctrines, tout conspire à miner la croyance d'une vie future, sur laquelle l'édifice social est appuyé depuis dix-huit cents ans. Maintenant le cercueil est une transition peu redoutée. L'avenir qui nous attendait par delà le *requiem* a été transporté dans le présent. Arriver *per fas et nefas* au paradis du luxe et des jouissances vaniteuses, pétrifier son cœur et se macérer le corps en vue de possessions passagères, comme on souffrait jadis le martyre de la vie en vue des biens éternels,

(1) Avant-propos sur *La Comédie humaine.*
(2) *Autre Etude de Femme.*
(3) *La Maison du Chat qui pelote.*
(4) *Albert Savarus.*

est la pensée générale, pensée d'ailleurs écrite partout, jusque dans les lois, qui demandent au législateur : Que payes-tu ? au lieu de lui dire : Que penses-tu ? Quand cette doctrine aura passé de la bourgeoisie au peuple que deviendra le pays? (1)

Balzac ne songe pas qu'alors, le mensonge religieux disparu, les forces tendront un peu plus à l'égalité ; ou plutôt il ne le prévoit que trop : il envisage la disparition de l'ordre aristocratique et bourgeois et cela l'attriste.

Quand on a créé et expliqué la crapuleuse figure de l'abbé Gudin, qui, pour le Roy, détrousse volontiers les « bleus » qu'il a fait tuer, dirige le pillage et l'incendie des maisons des républicains, les attaques de diligences et les exploits de « chauffeurs », on a dévoilé le rôle politique de la religion. C'est ce qu'a fait Balzac. Ecoutez le marquis de Montauran renseigner M^lle^ de Verneuil sur l'abbé :

— Ce gros homme de qui vous me demandiez le nom est un homme redoutable, l'abbé Gudin, un de ces jésuites assez obstinés, assez dévoués peut-être pour rester en France malgré l'édit de 1763, qui les en a bannis. Il est le boute-feu de la guerre dans ces contrées et le propagateur de l'association religieuse dite du Sacré-Cœur. Habitué à se servir de la religion comme d'un instrument, il persuade à ses affiliés qu'ils ressusciteront, et sait entretenir leur fanatisme par d'étroites prédications. Vous le voyez : il faut employer les intérêts particuliers de chacun pour arriver à un grand but. Là sont tous les secrets de la politique. (2)

Allons ! la cause est entendue. C'est en vain que M^me^ Surville dit de son frère : « Ses sentiments religieux... ne l'abandonnèrent jamais (3) » ; notre méthode d'investigation psychologique, appliquée à l'auteur de *La Comédie humaine*, nous conduit à cette conclusion : Balzac ne fut pas un *croyant*, — cette honte, — mais un athée, et — cette autre honte — un *athée catholique*, selon l'expression maladroite, et qui nous est si précieuse, de MM. Jules Soury, Charles Maurras et consorts. Ce fut un non-croyant qui voulut qu'on inculquât la croyance au plus grand nombre possible d'individus, destinés par là même à produire au profit d'une minorité oisive et prétendument aristocratique, — au profit de M. de Valentin, par exemple, dont le capitaliste Taillefer exprime ainsi les droits, c'est-à-dire la force :

— Bravo ! répliqua Taillefer. Vous comprenez la fortune, elle est un brevet d'impertinence. Vous êtes des nôtres. — Messieurs, buvons à la

(1) *Eugénie Grandet.*
(2) *Les Chouans.*
(3) Ouvrage cité.

puissance de l'or. M. de Valentin devenu six fois millionnaire arrive au pouvoir. Il est roi, il peut tout, il est au-dessus de tout, comme sont tous les riches. Pour lui, désormais, « Les Français sont égaux devant la Loi » est un mensonge inscrit en tête de la Charte. Il n'obéira pas aux lois, les lois lui obéiront. Il n'y a pas d'échafauds, pas de bourreaux pour les millionnaires (1).

Nous voudrions que l'élite du prolétariat lût l'œuvre entière de Balzac. C'est dire notre absolue certitude que celle-ci ne convertira personne aux idées d'autorité. Ah! les écrivains réactionnaires ne sont pas terribles, il s'agit seulement, devant leurs écrits, de lire entre les lignes. Précaution superflue même, le plus souvent, avec Balzac, dont chacune des œuvres philosophiques est, pour ainsi dire, le lieu d'une controverse : Balzac contre Balzac.

Balzac est-il le « grand penseur » que disent les monarchistes et les catholiques ?

Un grand penseur n'est jamais un réactionnaire. Il précède son temps. Il annonce et prépare le demain de l'évolution.

Balzac fut un grand écrivain au service d'un parti, d'une église et d'une classe — qui servit la vérité, inconsciemment.

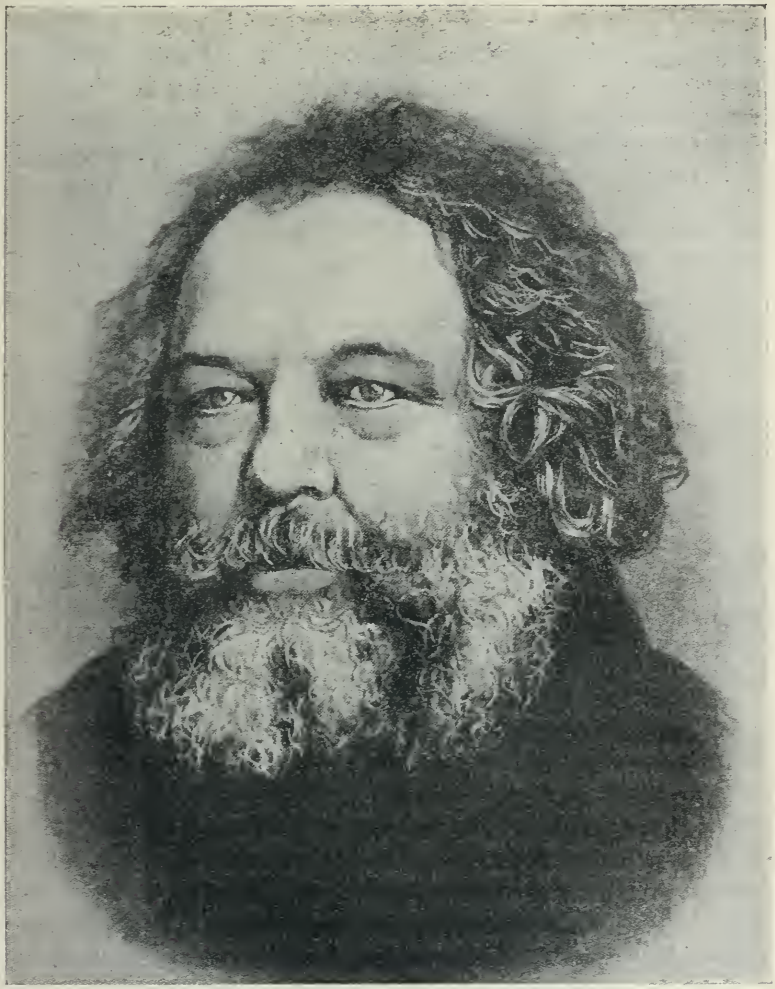
MANUEL DEVALDÈS.

(1) *La Peau de Chagrin.*

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant : Ernest REYNAUD.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 6
1er Juin 1909



MICHEL BAKOUNINE

Par AMÉDÉE DUNOIS

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres
et l'Influence des Grands Morts de notre temps

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Elie Faure
Georges Pioch	Gustave Hervé	Paul Signac
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	L. et M. Bonneff
Gaston Syffert	Manuel Devaldès	A. Delannoy
Amédée Dunois	Miguel Almereyda	Paul Cornu
A. Silvestre	Raymond Darsiles	Dispan de Floran
Paul-Louis Garnier		

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 15 juin : **BAUDELAIRE**, par Gaston Syffert

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Daumier**
Karl Marx	**Maupassant**	**Michelet**
Baudelaire	**Gœthe**	**Seurat**
Blanqui	**Flaubert**	**Dalou,**
Edouard Manet	**Dickens**	etc.
Victor Hugo	**Jules Vallès**	

En faisant paraître cette nouvelle revue nous nous proposons un double but :
1° Présenter à ceux qui les ignorent ou ne les connaissent qu'imparfaitement, les hommes qui ont contribué à former la pensée moderne sous ses expressions : artistique, littéraire, scientifique et politique ;
2° Mettre de l'Unité, introduire un ordre dans la multitude des sensations éveillées en nous par les productions du génie humain.
Peintres, littérateurs, théoriciens, musiciens, savants, hommes politiques et hommes d'action ; maîtres illustres consacrés par la renommée ; gloires plus obscures dont la notoriété ne dépassa jamais le cercle d'une élite, mais dont l'influence fut néanmoins prépondérante ; en un mot, tous ceux de nos aînés qui ont suscité les grands mouvements d'idées de la fin du XIX^e^ siècle et du commencement du XX^e^, ou enrichi d'un joyau nouveau la couronne de l'art, prendront place dans cette galerie.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1^er^).

Michel Bakounine

I

LA VIE

Michel Bakounine naquit, le 8/20 mai 1814, à Priamoukhino, dans le gouvernement de Tver. Sa famille était noble et elle était ancienne, originaire, dit-on, de Transylvanie. Son père, Alexandre Bakounine, avait franchi la quarantaine. Esprit cultivé, cœur excellent, ce père avait passé par la diplomatie, et ses séjours en Occident n'avaient fait que fortifier ses inclinations humanitaires et libérales. Il eut même, vers la fin du règne d'Alexandre Ier quelques velléités conspiratrices et devint membre d'une société secrète qui se proposait l'établissement, en Russie, d'un régime constitutionnel. Mais le sanglant échec du soulèvement décabriste (décembre 1825), en ruinant ses espérances, le désabusa pour toujours de l'action. Tenant de fort près par sa femme, plus jeune que lui de vingt-deux ans, à l'illustre maison Mouravief, il vécut dès lors retiré dans sa « gentilhommière » de Priamoukhino, à proximité de Torjok, tout entier au soin de son patrimoine et à l'éducation de ses nombreux enfants.

Michel était l'aîné. Après une enfance heureuse et calme, il alla passer trois ans à l'école d'artillerie de Saint-Pétersbourg, dont il sortit à dix-huit ans (1832), après de brillants examens. Mais, pour des raisons qu'on n'a pu découvrir, au lieu d'être incorporé dans la Garde, il fut envoyé comme enseigne dans un régiment du district lithuanien de Minsk. Dans ce pays perdu, il fut bientôt aux prises avec l'ennui; il passait des journées entières enveloppé dans sa robe de chambre et mélancoliquement allongé sur son lit. Autour de lui, la Pologne, dont la première révolte venait d'être écrasée, saignait sous le fer du bourreau: spectacle tragique dont l'âme du jeune officier allait être marquée en traits ineffaçables.

Il ne servit que deux années. En 1834, comprenant qu'il faisait fausse route, il donna sa démission et alla se fixer à Moscou, comme

étudiant à l'Université. Il passera là six années (1834-1840). Période d'intellectualité intense, de lectures, de méditations, de controverses philosophiques. Il lut d'abord Condillac et subit l'influence des matérialistes français du XVIII[e] siècle. Puis, étant entré dans un cercle de jeunes gens groupés autour de l'étudiant Stankévitch — des hommes de la valeur de Biélinsky et de Katkof (1) étaient du nombre, — il se tourna vers la philosophie allemande et se mit à traduire, pour le journal le *Télescope* (1836), les fameuses conférences de Fichte *sur la destination de l'érudit*. Son ascendant s'en accrut, et lorsque Stankévitch, que la phtisie minait, alla mourir en Italie, Bakounine apparut à tous comme son successeur.

C'est à peu près à cette date que les jeunes gens découvrirent Hégel : ils en furent éblouis et comme transfigurés. Pendant deux ans, ils ne jurèrent que par la *Phénoménologie,* la *Logique* et l'*Encyclopédie*. Pas un seul paragraphe de ces gros volumes « qui n'ait donné lieu à des disputes acharnées pendant plusieurs nuits. Des amis de vieille date se boudaient souvent plus de quinze jours, parce qu'ils ne s'étaient pas entendus sur le sens précis de l'*esprit transcendant* et considéraient comme une insulte toute contradiction à leur opinion sur la personnalité absolue et sur son essence propre » (2).

On sait que chez Hegel lui-même, oublieux de ses premières audaces, l'hégélianisme aboutissait le plus réactionnairement du monde à une philosophie du droit et de l'histoire qui, selon le mot railleur d'Henri Heine, « prêtait au *statu quo* de l'Église et de l'État quelques justifications très préjudiciables ». *Tout ce qui est réel est rationnel,* enseignait Hegel. Sans doute, cette humble phrase — tout bachelier le sait — n'est autre chose que la formule du fameux « principe de raison suffisante » ; mais au temps de la Sainte Alliance, les réactionnaires des bords de l'Elbe et du Danube y voulaient voir bien plus : la légitimation absolue de l'ordre politique et social établi. Tout ce qui est réel est rationnel. Or, du congrès de 1815 aux explosions de 1848, qu'y avait-il de plus réel en pays allemand que le terrorisme bureau-

(1) Biélinsky (1812-1848) publiciste et critique littéraire aux idées radicales, exerça sur la pensée russe, à partir de 1840, une influence capitale. Quant à Katkof, il devint plus tard, comme rédacteur en chef de la *Gazette de Moscou,* le champion le plus autorisé de l'autocratie et de l'orthodoxie (1818-1887).

(2) *Le Monde russe et la Révolution.* Mémoires de A. Herzen, t. 2, p. 335. — Nos hégéliens moscovites, dit encore Herzen, « raisonnaient, sur les matières les plus simples, de la façon abstraite si finement ridiculisée par Gœthe dans l'entretien de Méphistophélès avec l'étudiant... Que l'un de nos jeunes philosophes allât se promener à Sakolniki, c'était pour se livrer au sentiment de son identité avec le Cosmos ; et s'il lui arrivait de rencontrer sur son chemin un soldat en goguette ou une paysanne qui l'interpellait en passant, non seulement le philosophe ne dédaignait pas de lui répondre, mais il cherchait à — « dégager de cette apparition immédiate et accidentelle l'essence du peuple russe. »

cratique et policier? — Hegel le savait bien, mais n'en était point effrayé, et même il applaudissait à la persécution des « romantiques » qui poussaient l'impiété jusqu'à substituer « leur raison individuelle à la raison générale de l'État ». Identifiant sereinement le droit avec la force, immolant sans scrupule l'individu sur l'autel du despotisme de l'État, la philosophie juridique de Hegel n'était en somme qu'une justification abstraite de M. de Metternich et de ses procédés de gouvernement (1).

La ferveur hégélienne du jeune Bakounine était si grande qu'elle l'entraîna pendant un petit nombre d'années à des apologies de l'effroyable *réalité* qu'avait déterminée en Russie le mysticisme réactionnaire de Nicolas Ier. Ses articles de l'époque, dans l'*Observateur de Moscou,* sont, à cet égard, un document probant.

Tel il était encore en 1839, lorsque Nicolas Ogaref et Alexandre Herzen rentrèrent à Moscou après plusieurs années de déportation administrative. Fils intellectuels du XVIIIe siècle français, tous deux étaient acquis à la cause des réformes sociales et aux principes d'incrédulité. Le cercle de Stankévitch s'ouvrit naturellement à ces hommes remarquables, mais la discorde y entra avec eux. Herzen, dans ses intéressants *Mémoires*, a retracé la « lutte désespérée » qu'Ogaref et lui-même engagèrent contre les hégéliens moscovites. Biélinsky, irrité, n'y tenant plus, partit pour Pétersbourg, où l'attendait d'ailleurs une évolution radicale. Quant à Michel Bakounine, il devint tout à coup songeur: des doutes germaient dans son esprit.

Une année passa ainsi. Puis, vers la fin de l'été de 1840, notre hégélien fut pris du besoin de changer d'air, et après avoir tâté de Pétersbourg, alla poursuivre ses études à Berlin. — On a dit qu'il se destinait alors à l'enseignement de la philosophie, avec une chaire à l'Université de Moscou comme suprême objectif.

A Berlin, où Ivan Tourguénef (2) fut son camarade préféré, il suivit les cours de Schelling et de Werder. C'est à ce moment qu'il eut la révélation d'un hégélianisme bien différent, dans ses conclusions pratiques de celui qui passionnait si fort à Moscou les fidèles du cercle de Stankévitch.

Hegel mort (1831), son école s'était rapidement morcelée. Aux côtés

---

(1) Et pourtant, remarquait Herzen, « la philosophie de Hegel est l'algèbre de la révolution; elle sert à l'affranchissement de l'esprit avec une étonnante efficacité, et ne laisse pas debout une seule pierre du monde chrétien, du monde des traditions qui ont survécu à leur temps ; mais Hegel l'a mal formulée, et cela non sans intention, très probablement. » (*Id.*, p. 345).

(2) L'illustre romancier russe (1818-1883). C'est pendant son séjour à Berlin qu'il écrivit ses *Mémoires d'un chasseur,* qui ont si fort contribué à l'abolition du servage.

d'un *centre* figé dans une stricte observance, s'étaient formées une *droite* et une *gauche* dissidentes: une droite spiritualiste et conservatrice, une gauche nettement démocratique (Strauss, Michelet le Berlinois) et, par delà cette gauche, avec Feuerbach et Bruno Bauer, une *extrême-gauche* révolutionnaire et athée dont l'influence sur la jeunesse allemande ne cessa de grandir jusqu'en 1848.

A cet hégélianisme d'avant-garde, Michel Bakounine, « purifié de ses anciens péchés », donna une adhésion pasionnée. Il avait vingt-huit ans à peine; il était un homme nouveau, prêt pour la vie nouvelle.

Ayant donc fait peau neuve, au printemps de 1842, il transporta sa résidence à Dresde. En octobre de la même année, les *Annales allemandes* d'Arnold Ruge publiaient une étude retentissante, — un chef-d'œuvre, notait Herzen dans son journal: — la *Réaction en Allemagne, fragment par un Français.* Cette étude était de Michel Bakounine, masqué en « Jules Elysard ». Elle décrivait les divers courants (gouvernemental, historico-juridique, spéculatif enfin) de l'esprit révolutionnaire qui soufflait sur l'Allemagne et lui opposait l'idéal d'une « destruction totale de l'ordre politique et social actuel », idéal qui, selon l'auteur, avait été celui de la Révolution française. La conclusion, d'une lyrique envolée, mérite d'être retenue:

> Oh! l'atmosphère est lourde et porte la tempête en ses flancs; c'est pourquoi nous crions à nos frères aveuglés: ... Ouvrez les yeux de l'esprit, laissez aux morts le soin d'enterrer ce qui est mort, et comprenez enfin que ce n'est pas au sein des ruines effondrées qu'il faut chercher l'esprit éternellement jeune, l'éternel NOUVEAU-NÉ...
>
> Confions-nous donc à cet esprit éternel qui ne détruit et n'anéantit que parce qu'il est la source insondable et éternellement créatrice de toute existence. *Le désir de la destruction est également un désir créateur* (1).

A Dresde, Bakounine se lie étroitement avec George Herwegh, le célèbre poète révolutionnaire, ainsi qu'avec le musicien Adolf Reichel. Mais la police russe l'observe et note toutes ses démarches, et bientôt la prudence la plus élémentaire lui commande de quitter l'Allemagne. Avec Herwegh, il se rend alors à Zürich (janvier 1843), où il fréquente assidûment les démocrates radicaux à la Karl Froebel et surtout les communistes groupés autour de Weitling, le tailleur écrivain (2).

---

(1) Il y a quelques années, de nombreux groupements communistes-anarchistes russes s'étaient fait une devise de cette dernière phrase.

(2) Wilhelm Weitling (1818-1871) écrivit d'abord sous ce titre : *L'Humanité telle qu'elle est et telle qu'elle devrait être,* le manifeste de la Fédération des Justes

Mais l'arrestation de ce dernier oblige encore Bakounine à déguerpir (juin 1843). Il passe en Suisse romande, s'arrête quelques semaines sur les bords du Léman, vagabonde longuement en Savoie et en Valais et finit, l'hiver approchant, par s'installer à Berne, où la famille du professeur Wilhelm Vogt l'accueille dans son intimité (1).

Mais il est dit qu'il ne connaîtra plus désormais de repos. Au mois de février 1845, un ordre arrive de Saint-Pétersbourg qui le somme d'avoir à retourner immédiatement dans sa patrie. Il refuse d'obéir, mais du coup, il cesse d'être en sûreté sur le sol de la républicaine Helvétie. Il gagne Bruxelles en toute hâte; mais c'est Paris qui l'attire, et il y débarque en juillet.

Paris abritait alors une abondante colonie de réfugiés allemands : Bakounine y retrouva Arnold Ruge, il y fit la connaissance de Karl Marx, son futur adversaire dans l'Internationale. Marx et Ruge publiaient ensemble leurs *Annales franco-allemandes,* auxquelles succéda le *Vorvaerts,* et Bakounine fut de leurs collaborateurs. En même temps, il nouait des relations amicales avec Pierre Leroux, George Sand, Lamennais, tous les chefs du parti socialiste français ; avec Proudhon il se lia d'une façon très intime, et il ne contribua pas peu à initier le robuste Comtois à la philosophie de Hegel (2).

Cela n'était pas fait pour le réconcilier avec le gouvernement du tsar, dont, un beau jour du début de 1845, les foudres s'abattirent sur sa tête, ainsi que sur celle d'un de ses amis, sous la forme assez civile d'un ukase ainsi libellé : « Attendu que les nobles Golovine et Bakounine ont publié en France des écrits révolutionnaires contre le gouvernement russe et que malgré les sommations réitérées à eux faites,

---

(1838), où « il a, lui aussi, pour une part, fixé la tradition d'où est sorti le *Manifeste* de Marx et d'Engels » (Ch. Andler); mais son titre essentiel est dans ses *Garanties de l'Harmonie et de la Liberté,* où il expose un communisme d'origine fouriériste et évangélique. Il abandonna plus tard l'Europe pour l'Amérique, où il mourut.

(1) Professeur à l'Université de Berne, W Vogt était un proscrit allemand. Partisan du mariage libre, il maria sa fille sans intervention du maire ni du prêtre. De ses quatre fils, l'un Carl, fut un naturaliste célèbre ; l'autre, Gustave, présida la Ligue de la Paix et de la Liberté

(2) Il y a à ce propos une pittoresque anecdote :

« Dans ce temps, dit Herzen, Proudhon se plaisait à aller souvent [chez Bakounine], pour entendre la musique de Reichel et le Hegel de Bakounine ; mais les débats philosophiques l'emportaient sur les symphonies... Un soir (c'était en 1847), Carl Vogt, qui demeurait aussi dans la rue de Bourgogne et rendait souvent visite à Reichel et à Bakounine, parut ennuyé d'entendre les discussions éternelles sur la phénoménologie et s'en alla chez lui. Le lendemain matin, il revint pour chercher Reichel avec lequel il devait aller au Jardin des Plantes. Etonné d'entendre à cette heure matinale une conversation animée dans la chambre de Bakounine, il ouvre la porte et que voit-il ? Proudhon et Bakounine assis à la même place que la veille, devant le feu éteint de la cheminée, terminant par quelques phrases brèves les débats qu'ils avaient entamés le soir. »

ils ne sont pas revenus dans leur patrie, ils sont déclarés déchus de tous leurs droits civiques et nobiliaires, tous les immeubles qu'ils possédaient dans l'empire seront confisqués au profit de l'Etat et si jamais on les retrouve sur le territoire russe, ils seront transportés en Sibérie pour y demeurer exilés tout le reste de leurs jours. »

Ces années de Paris furent utiles pour la formation intellectuelle de Bakounine. Il écrivit peu (1), étudia beaucoup, les livres, les hommes, les choses. Le 29 novembre 1847, assistant au banquet commémoratif de l'insurrection polonaise, il demanda la parole. Son discours fit sensation. Il y exhortait Polonais et Russes à oublier leurs antiques querelles pour s'efforcer de concert à la destruction du tsarisme, autrement dit à « l'émancipation de tous les peuples slaves qui languissent sous le joug étranger. »

L'effet de ces paroles ne se fit pas attendre : Bakounine fut expulsé de France à la requête de l'ambassadeur russe Kisselef. En vain la presse avancée protesta contre cet acte de basse servilité ; en vain l'opposition interpella dans les deux Chambres. Non seulement l'expulsion fut maintenue, mais encore le gouvernement français, stylé par Kisselef lui-même, n'hésita pas à répandre le bruit que Bakounine n'était peut-être qu'un agent russe disgrâcié par ses employeurs, c'est-à-dire un peu intéressant personnage. De Bruxelles où il s'était rendu, Bakounine, dans une lettre à la *Réforme,* cria son indignation. Mais l'infâme calomnie devait trouver par la suite plus d'un complaisant.

La révolution de février survenant sur ces entrefaites, rouvrit à Bakounine les portes de la France. Il accourut à Paris, et là, dans la chaude atmosphère de l'émeute, vécut, au dire de Herzen, les jours les plus beaux de sa vie : « Il ne quitte plus les postes des Montagnards ; il y passe ses nuits, mange avec eux et ne se lasse pas de leur prêcher le communisme et l'*égalité de salaire,* le nivellement au nom de l'Egalité, l'émancipation de tous les Slaves, l'abolition de tous les Etats analogues à l'Autriche, la révolution *en permanence* et la lutte implacable jusqu'à l'extermination du dernier ennemi. » Et le rude préfet Caussidière de clamer en se frappant la poitrine : « Quel homme ! quel homme ! Le premier jour de la révolution, c'est un trésor ; le second jour, il est bon à fusiller ! »

Cependant les soulèvements de Vienne (13 mars) et de Berlin (18 mars) attestaient la tendance du mouvement révolutionnaire à s'internationaliser. Jamais la vieille Europe n'avait paru si près d'un bouleversement général. Bakounine estima que sa vraie place n'était plus à

(1) Il commença un livre destiné à exposer au public la philosophie de Feuerbach, mais selon sa coutume il ne l'acheva pas.

29 Septembre. 1870. Lyon

Mon cher ami –

Je ne veux point partir de Lyon, sans t'avoir dit un dernier mot d'adieu. La prudence m'empêche de venir te serrer la main encore une fois. Je n'ai plus rien à faire ici. J'étais venu à Lyon pour combattre ou pour mourir avec vous. J'y étais venu, parceque j'ai cette suprême conviction; que la cause de la France est redevenue aujourd'hui celle de l'humanité, et que sa chute, son asservissement sous un régime qui lui serait imposé par les bayonettes des Prussiens, serait le plus grand malheur qui, au point de vue de la liberté et du progrès humain, puisse arriver à l'Europe et au monde.

J'ai pris part au mouvement d'hier et j'ai signé mon nom sous les résolutions du „Comité Central de Salut de la France", parceque pour moi il est évident, qu'après la destruction réelle et complète de toute la machine administrative et gouvernementale de votre pays, il ne reste plus d'autre moyen de salut pour la France que le soulèvement, l'organisation et la fédération spontanées, immédiates et révolutionnaires de ses communes, en dehors de toute tutelle et de toute direction officielles.

Tous ces tronçons de l'ancienne administration du pays, ces municipalités composées en grande partie de bourgeois ou d'ouvriers convertis à la bourgeoisie; gens routiniers s'il en fût, dénués d'intelligence, d'énergie et manquant de bonne foi; tous ces procureurs de la République, ces préfets et ces sous-préfets, et surtout ces commissaires extraordinaires munis des pleins-pouvoirs

Fac-simile de la première page
du manuscrit de l'Empire knouto-germanique et la Révolution sociale *(1871)*

Paris, mais parmi ses frères douloureux, les Slaves. Il partit en avril, s'arrêta successivement à Francfort, Cologne, Berlin et Leipzig, prit part à la conférence polonaise de Breslau, puis au congrès général des Slaves qui s'ouvrit à Prague le 2 juin. Ce congrès mémorable avait été réuni dans une pensée de réaction politique, mais sous l'effort de Bakounine et de ses amis, il prit une direction diamétralement opposée. Tout en combattant « avec une passion acharnée » (c'est lui-même qui le dit) le parti panslaviste, Bakounine y proclama la nécessité de détruire non seulement l'empire des Tsars, mais encore l'empire d'Autriche et le royaume de Prusse, comme incompatibles avec l'existence d'institutions démocratiques.

Quand, le 12 juin, la lutte se fut engagée dans les faubourgs de Prague entre le peuple soulevé et l'armée impériale du féroce Windischgraetz, Bakounine, plantant là le congrès, saisit un fusil et se jeta dans la mêlée. Il combattit jusqu'au dernier moment et ne consentit à s'enfuir que lorsque tout espoir fut perdu. Il réussit à gagner Breslau. L'atroce calomnie qui le représentait comme un agent du gouvernement russe l'y attendait : elle émanait du journal socialiste que Marx éditait à Cologne. Bondissant sous l'injure, Bakounine exigea des preuves ; et comme George Sand avait été mise en cause par le calomniateur, il en appela à son témoignage. Celui-ci fut formel : jamais la romancière n'avait mis en doute la loyauté de caractère ni la franchise d'opinion du révolutionnaire russe. Marx, à la fin du compte, dut désavouer son informateur.

Coup sur coup, en octobre, Bakounine est expulsé de Prusse et de Saxe, mais il trouve un asile dans la petite principauté d'Anhalt, qui était alors un foyer de propagande démocratique, et c'est de là qu'il lance ce vibrant *Appel aux Slaves par un patriote russe,* dans lequel il préconise la fondation d'une vaste république fédérative de tous les peuples slaves. Marx, dans son journal, critiqua cette idée, faisant observer, non sans raison peut-être, qu'à la plupart des peuples slaves (Polonais et Russes mis à part) « les conditions premières... de l'indépendance et de la vitalité » faisaient encore défaut.

Cependant la révolution allemande approchait de son dénouement. Au printemps de 1849, le Parlement de Francfort avait bien sans doute achevé la Constitution ; mais il se trouvait assez embarrassé de son œuvre, impuissant qu'il était à en imposer le respect aux souverains allemands. Un peu partout, il est vrai, le peuple se souleva, mais il fut partout écrasé. A Dresde, où Bakounine résidait en secret depuis la mi-avril, l'insurrection éclata le 3 mai et pendant cinq grands jours fut maîtresse de la ville. A Dresde comme à Prague, Bakounine se conduisit en héros. L'énergie de ses résolutions, sa bravoure inébranlable, son herculéenne stature éveillèrent rapidement la légende. Le

9 mai cependant, l'insurrection faiblit. Bakounine aurait voulu se jeter sur la Bohême avec tous les insurgés : il ne fut pas écouté. Alors il se retira à Chemnitz où il fut découvert et capturé, tandis que, plus heureux que lui, son compagnon, l'illustre musicien Richard Wagner réussissait à disparaître.

Il fut condamné à mort le 16 janvier 1850, en même temps que deux autres chefs de la révolution dresdoise : Heubner et Rœckel. Aucun d'eux toutefois ne fut exécuté, mais le 13 juin de la même année, Bakounine était livré à l'Autriche qui le réclamait pour sa participation à l'insurrection de Prague. Enfermé successivement à Prague et à Olmütz où ses geôliers lui infligèrent un traitement barbare, il fut pour la seconde fois condamné à mort (15 mai 1851) ; mais de nouveau une commutation de peine intervint. Et comme le gouvernement russe demandait son extradition on le conduisit à Saint-Pétersbourg.

Jeté dans la forteresse Pierre-et-Paul, au fond du lugubre ravelin d'Alexis, il y passa trois ans, au bout desquels il fut transféré dans la forteresse de Schlüsselbourg. Trois années s'écoulèrent. Il crut toucher l'extrémité de l'humaine misère : le scorbut, la fièvre et l'insomnie brisaient lentement son corps d'athlète, mais sa fermeté demeurait inentamée : « Je ne désirais qu'une chose, écrira-t-il plus tard, c'était de ne pas me laisser aller à la réconciliation et à la résignation, de ne changer en rien, de ne pas m'avilir au point de chercher une consolation en me trompant moi-même — de conserver jusqu'à la fin, intact, le sentiment sacré de la révolte... »

C'est seulement en mars 1857 qu'il sortit de cette tombe. Il fut interné à Tomsk, en Sibérie, où, vers la fin de l'année suivante, il épousa une jeune fille d'origine polonaise, Antonie Kwiatkovska. Peu de temps après, il recevait l'offre d'une fonction administrative à exercer en Sibérie même, offre qu'il crut devoir décliner pour ne pas perdre « sa pureté révolutionnaire ». Envoyé dans la suite à Irkoutsk (mars 1859), il eut la bonne fortune d'y retrouver, en qualité de gouverneur de la Sibérie orientale, son parent Mouravief-Amourski, au libéralisme et à la bienveillance duquel sa correspondance rend hommage. L'exil s'adoucissait peu à peu pour lui ; il était entré au service de la Compagnie du fleuve Amour et goûtait dans cet emploi l'illusion de la liberté. Mais la disgrâce de Mouravief vint abolir soudain ses espérances de libération officielle : il résolut dès lors de se libérer lui-même. — Le 17 juin 1861, prétextant un voyage d'affaires, il quittait Irkoutsk par la voie de l'Amour et réussissait à atteindre Yokohama, puis San Francisco. Il était libre ! Le 27 décembre suivant, à Londres, il tombait dans les bras de ses vieux amis Herzen et Ogaref.

* * *

Ici dans la vie de Michel Bakounine s'ouvre une période de prodigieuse activité. Quelle énergie colossale était en cet homme que n'avaient pu dompter les cachots ni l'exil ! Tous ses instincts longtemps bridés de révolutionnaire et de révolté (il était à la fois l'un et l'autre) se déchaînèrent à nouveau, et il s'y abandonna sans contrainte, avec une sorte de volupté. « Je sens en moi, écrivait-il, une noble force ; peut-être ne me la reconnaissez-vous pas, mais j'en ai moi-même conscience. Et je ne veux pas, je ne dois pas la vouer à l'inaction. »

Il apporta dans sa tâche une ardeur singulière, une frénésie presque barbare. Douze années pleines, il ne vécut que pour agir, payant à l'occasion de sa personne, le plus souvent inspirant les autres, communiquant à tous, jeunes et vieux, un peu de sa passion, de son expérience, de son inaltérable et débordante jeunesse.

A Londres, raconte Herzen, il commença d'abord par révolutionner la *Cloche* (1). Il trouvait que nous étions trop modérés, pas assez enclins aux moyens énergiques. » Et de fait, il ne tarda guère à séparer son action de celle des deux rédacteurs du fameux journal. Mais il restait, comme eux, attiré avant tout par les affaires slaves, se promettant même « de consacrer tout le reste de sa vie à la lutte pour la liberté russe, la liberté polonaise, la liberté et l'indépendance de tous les Slaves » ; et c'est dans cet état d'esprit qu'il écrivit alors (1862), en même temps que la première traduction russe du *Manifeste communiste,* deux brochures qui firent quelque bruit : l'une était intitulée : *Aux amis russes, polonais, et à tous les amis slaves* ; l'autre : *la Cause populaire, Romanof, Pougatchef ou Pestel ?*

Ce dernier écrit contenait à la fois un programme et un ultimatum. La Révolution russe est en marche, déclare Bakounine, et il dépend du tsar qu'elle soit pacifique ou sanglante, créatrice ou subversive. « Elle sera paisible et bienfaisante si le tsar, se mettant à la tête du mouvement populaire, entreprend, avec l'assemblée nationale, largement et résolument, la transformation de la Russie dans le sens de la liberté ; mais si le tsar veut marcher en arrière, ou s'il s'arrête aux demi-mesures, la Révolution sera terrible. »

Est-il besoin de dire que cette idée d'un tsar émancipateur et populaire n'était qu'un artifice de dialectique ? Jamais Bakounine ne

(1) La *Cloche* (Kolokol) était le journal qu'Herzen et Ogaref rédigèrent à Londres à partir de 1857. Elle avait en Russie une influence énorme : le tsar lui-même la lisait.

s'est fait illusion au point d'attendre d'un tsar la réalisation du programme qui était alors le sien: assemblée constituante, démocratie et self-government communal, union de tous les Slaves sous un même drapeau.

Il terminait sa brochure en ces termes: « Nous avons dit où nous voulons aller; nous avons dit avec qui nous marcherions: avec personne autre que le peuple. Reste à savoir qui nous suivrons. Suivrons-nous Romanof, Pougatchef ou un nouveau Pestel, s'il s'en rencontre (1)... Nous sommes les amis de la cause populaire russe, de la cause slave. Si le tsar est à la tête de cette cause, nous le suivrons ; mais s'il se met contre elle, nous serons ses ennemis... Cette question se décidera bientôt, et alors nous saurons ce que nous devrons faire. »

Ainsi, en 1862, et dans les années suivantes, Bakounine nous apparaît comme un révolutionnaire slave, préoccupé par-dessus tout de questions politiques et nationales ; il n'a pas rompu encore avec la tradition de Quarante-huit, et le mouvement ouvrier dont l'Association internationale des travailleurs va, à partir de 1864, devenir l'expression vivante, lui demeure encore ignoré ; ce sera seulement en 1868 que purifié de ses illusions démocratiques, il se résoudra enfin à « marcher sur la grande route de la Révolution économique » (2).

L'insurrection polonaise éclata sur ces entrefaites. Bien qu'il en connut le caractère foncièrement nationaliste et aristocratique, Bakounine ne put s'empêcher d'y applaudir : c'est qu'au delà du soulèvement polonais, il croyait entendre déjà le grondement formidable de la révolte russe. Il fit plus que d'applaudir : le 21 février 1863, il s'embarquait pour Stockholm, d'où il espérait pouvoir passer en Lithuanie. Mais l'expédition de Lapinski, organisée à Londres pour porter secours à l'insurrection, échoua lamentablement, et les efforts de Bakounine pour déterminer une intervention suédoise restèrent infructueux. L'insurrection fut littéralement écrasée et la répression égala en horreur tragique les pires spectacles de l'histoire.

Déçu dans ses espérances d'une conflagration révolutionnaire du monde slave, Bakounine regagna Londres, où il eut avec Marx une rencontre qui devait être la dernière; il passa ensuite en Italie, qu'il trouva tout entière secouée du grand frisson de l'Unité, et où, après un second voyage en Suède, il se décida à venir se fixer (1864). Il habita successivement Florence et Naples.

Dans ce milieu si nouveau pour lui, il se mit aussitôt à l'œuvre. Il avait été, à Londres, l'ami de Mazzini et il l'était resté. Pourtant, il

(1) Romanof : nom de famille des tsars ; Pougatchef : chef du soulèvement des cosaques de 1773 ; Pestel : chef de la conspiration décabriste de 1825.

(2) Lettre à Karl Marx, 22 décembre 1868.

ne pouvait songer à unir son action à celle du grand républicain mystique qui avait pris pour devise: *Dieu et le Peuple;* et comme il fallait être nécessairement pour ou contre Mazzini, il prit le parti d'être contre et d'opposer à son dogmatisme gouvernemental, propriétaire et religieux, un programme nettement socialiste et révolutionnaire. C'est dans ce but qu'avec quelques amis italiens, il créa une organisation secrète dont les membres s'appelaient *frères* et qui semble avoir successivement porté les noms d'*Alliance de la démocratie sociale,* d'*Alliance des révolutionnaires socialistes* et, finalement, — quand elle comprit des *frères* de tous les pays — de *Fraternité internationale.* Elle avait pour programme : l'athéisme, la négation de toute autorité politique, la propriété collective et le fédéralisme, programme au nom duquel elle livra aux idées mazziniennes un combat acharné.

C'est en vue d'exposer publiquement les idées des Frères internationaux que Bakounine se rendit en septembre 1867, à Genève, au premier congrès de la Ligue de la Paix et de la Liberté. Son discours lui valut la sympathie générale et il fut élu membre du comité de la nouvelle Ligue.

Il s'installa à Clarens, sur les bords du lac Léman, d'où il pouvait se rendre facilement aux séances du comité. Toute l'année, il lutta pied à pied contre le démocratisme bourgeois de ses collègues, sans réussir à les convaincre. Au congrès de 1868, qui se tint à Berne, au siège même de la Ligue, il ne fut pas plus heureux. C'est en vain qu'il démontra que la liberté et la paix, but de la Ligue, ne trouveraient de fondement solide que dans la justice sociale, dans le socialisme. Ses propositions furent repoussées. Il comprit qu'il n'avait plus rien à faire dans ce milieu borné, et se retira aussitôt pour fonder, avec quelques amis (1), l'*Alliance internationale de la démocratie socialiste,* laquelle eut à son programme: l'athéisme, la suppression du droit d'héritage comme moyen d'amener l'abolition des classes et de la propriété individuelle, l'instruction intégrale des enfants des deux sexes, le rejet de toute alliance réactionnaire et de toute action politique « qui n'aurait pas pour but immédiat et direct le triomphe de la cause des travailleurs contre le capital », la dissolution de l'État politique « dans l'union universelle des libres associations tant agricoles qu'industrielles », la solidarité internationale des travailleurs et « l'association universelle de toutes les associations locales par la liberté. »

Le premier acte de l'*Alliance* fut d'adhérer en bloc à l'Internationale.

Il y avait en 1868 quatre ans que celle-ci existait, mais ses débuts

(1) Parmi lesquels Elisée Reclus, Aristide Rey, Ch. Keller, V. Jaclard, Albert Richard, Joukovsky, Mroczkowski, Fanelli, Friscia, Tucci.

avaient été obscurs et difficiles. A l'origine, petits bourgeois et prolétaires s'y étaient coudoyés, fraternisant dans un socialisme sentimental et confus. Le premier congrès (Genève, 1867) avait fait preuve d'une extrême modération. Mais dès l'année suivante, au congrès de Lausanne, la question de la propriété collective avait été posée ; elle venait d'être résolue tout récemment, au congrès de Bruxelles, où trente voix contre quatre avaient voté la mise en commun du sol et du sous-sol, des chemins de fer et des voies de communication. En même temps, la force numérique et l'autorité morale de l'Internationale croissaient dans tout l'Occident.

Il est indubitable que l'idée d'adhérer en bloc à l'Internationale était de la part de l'*Alliance* une idée tout à fait malheureuse qui ne pouvait manquer d'éveiller contre Bakounine la défiance et le soupçon du Conseil général de l'Association et, tout spécialement, de Karl Marx, son constant inspirateur. L'*Alliance* en effet prétendait conserver dans l'Internationale son organisation et son programme propres. Prétention insoutenable et qui parut telle à la grande majorité des socialistes (1). Le Conseil général refusa d'admettre l'*Alliance* comme il avait précédemment refusé d'admettre la Ligue de la Paix et de la Liberté. L'*Alliance* alors déclara qu'elle cessait d'exister et invita ses groupes à entrer dans l'Internationale. C'est ce que fit notamment le groupe genevois où dominait Bakounine. Il entra dans l'Association sous le nom de *Section de l'Alliance,* et ce fut à son sujet qu'en avril 1870, socialistes de Genève et socialistes du Jura se divisèrent, les premiers refusant d'admettre l'*Alliance* dans la Fédération romande et les seconds protestant contre cette exclusion.

Bakounine n'avait pas attendu d'être sorti de la Ligue de la Paix pour entrer dans l'Internationale : depuis juillet 1868, il appartenait à la section centrale de Genève, l'une des plus puissantes de l'Associa-

(1) Ce fut notamment l'opinion des Jurassiens, chez lesquels cependant Bakounine comptait tant d'amitiés : ils refusèrent toujours de fonder dans le Jura des sections de l'*Alliance*. Quant aux Belges, ils écrivirent à Bakounine et à ses amis une lettre très remarquable où ils leur reprochaient amicalement de vouloir s'ériger en *guides moraux* du prolétariat : « Mais ne comprenez-vous pas que si les travailleurs ont fondé l'Internationale, c'est précisément parce qu'ils ne veulent plus d'aucune sorte de patronage, pas plus de celui de la Démocratie socialiste que de tout autre », et que s'ils admettent parmi eux des socialistes de naissance bourgeoise, c'est à la condition que ceux-ci « ne forment pas une catégorie à part, une sorte de protectorat intellectuel ou d'aristocratie de l'intelligence, des *chefs* en un mot, mais restent confondus dans les rangs de la grande masse prolétarienne ? »

Lorsque en 1873, dans le pamphlet intitulé l'*Alliance de la Démocratie socialiste et l'Association internationale des travailleurs,* les marxistes (c'étaient Lafargue et Engels) accusèrent Bakounine d'avoir voulu créer un *état-major* révolutionnaire aux yeux duquel les masses n'eussent été que de la *chair à canon,* ils n'eurent pas même, on le voit, le mérite de l'originalité !

tion, que la part qu'elle venait de prendre à la grande grève du bâtiment avait mise en pleine lumière. Libre du côté de la Ligue, et voulant s'associer intimement à la vie des socialistes génevois, il s'installa à Genève (septembre 1868).

En ce temps-là, on travaillait beaucoup dans les sections de la Suisse romande. Les résolutions de Bruxelles sur la propriété avaient frappé les esprits, et bientôt Genève, le Locle et Saint-Imier comptèrent des *collectivistes* convaincus. Bakounine, à la tête de sa *Section de l'Alliance,* exerça de suite une influence décisive. Nouveau venu dans le monde ouvrier, il s'y était trouvé immédiatement à l'aise, car il était peuple jusqu'au fond de l'âme. Par Ch. Perron et Paul Robin, à Genève, par James Guillaume et Adhémar Schwitzguébel dans le Jura, sa conception fédéraliste et libertaire du socialisme se répandait rapidement. A tous ceux qui l'approchaient, il communiquait l'électricité de son enthousiasme révolutionnaire. Devenu le principal rédacteur de l'*Egalité,* organe de la Fédération romande, il y donna (été de 1869) plusieurs séries de brillants articles qui sont assurément le meilleur de son œuvre écrite: les *Endormeurs,* la *Montagne,* le *Jugement de M. Coullery,* l'*Instruction intégrale,* la *Politique de l'Internationale* et la *Coopération;* à peu près dans le même temps, il adressait au *Progrès* du Locle des Lettres sur le Patriotisme pleines d'analyses audacieuses (1).

En septembre 1869 se tint, à Bâle, le quatrième congrès de l'Internationale. Bakounine s'y rendit au nom des ouvriers socialistes de Lyon et des mécaniciens de Naples. A une forte majorité, le congrès, confirmant les décisions de Bruxelles, se prononça pour l'abolition de la propriété individuelle du sol. Au cours de la discussion qui avait précédé le vote, Bakounine, dans un discours remarqué, s'était affirmé collectiviste révolutionnaire et partisan de la destruction de l'Etat.

Il reprit la parole dans le débat sur le droit d'héritage pour combattre la thèse du conseil général, c'est-à-dire la propre thèse de Marx.

Tandis que le conseil général concluait à l'impossibilité de toucher au droit d'héritage, autrement que pour en tempérer l'exercice par voie législative, tant que subsisterait la propriété individuelle, Bakounine voyait dans la suppression de ce droit un moyen d'affaiblir le droit de propriété lui-même, une propriété qui cesse d'être héréditaire cessant du même coup d'être propriété pour se muer en simple possession.

Quel que fût le respect qu'inspirait à tous les délégués le génie de

(1) Les Lettres sur le Patriotisme ont été réimprimées en 1895 par Max Nettlau dans le volume intitulé *Michel Bakounine : Œuvres* (p. 207-260). Les articles de l'*Egalité* seront également réimprimés.

Bakounine en 1868 (photographie faite à Vevey).

Karl Marx, la proposition du conseil général essuya un échec. C'est à Bakounine que la commission donna raison ; et si le congrès n'adopta pas sa proposition, du moins lui accorda-t-il la majorité relative : 32 voix, tandis que la proposition marxiste n'en obtenait que 19.

C'était plus que Marx, ce dieu irritable et jaloux, n'en pouvait supporter. Il n'avait jamais aimé Bakounine, dont l'activité antérieure, entachée qu'elle était de démocratisme et de nationalisme, ne pouvait évidemment lui plaire, et dont le caractère contrastait si fort avec le sien : il le détesta désormais comme un adversaire et commença contre lui, à coups de calomnies et de libelles, une de ces redoutables guerres où il excellait (2). Depuis le banquet polonais de 1847, d'implacables

(1) « Marx, a écrit Robert Michels, était un des hommes les plus terribles dans la polémique, terrible non seulement en raison de ses énormes qualités scientifiques...,

adversaires, des marxistes le plus souvent, n'avaient cessé de poursuivre Bakounine de leurs diffamations empoisonnées. C'est ainsi qu'à la veille du congrès de Bâle, Liébknecht colportait encore le vieux mensonge : Bakounine, agent russe. Cité, à Bâle même, devant un tribunal d'honneur, Liebknecht dût reconnaître avoir « agi avec une légèreté coupable », — ce qui n'empêcha pas, quelques mois plus tard, un autre marxiste, Moritz Hess, d'écrire que Bakounine avait été à Bâle l'agent des panslavistes : nouvelle perfidie que Marx lui-même devait bientôt reprendre en l'aggravant encore (1).

C'est après le congrès de Bâle que Bakounine quitta Genève pour s'établir à Locarno (Tessin), au bord du lac Majeur. Ce départ (30 octobre) fut un vrai malheur pour l'Internationale genevoise, qui ne tarda pas à tomber au pouvoir d'une coterie de politiciens ayant à sa tête le Russe Outine, un fort triste personnage qui préludait alors au reniement le plus abject par les intrigues les plus malpropres. Outine était en Suisse l'agent zélé de Marx, et ses menées devaient avoir pour conséquence de briser l'unité de la Fédération romande et d'engendrer entre Genève et le Jura un conflit retentissant et fatal.

Cependant, dans sa solitude de Locarno, Bakounine s'était mis à traduire en russe pour un éditeur de Saint-Pétersbourg, le gros livre de son adversaire, *le Capital*. La besogne avançait, quand, en janvier 1870, un jeune Russe, dont il avait déjà reçu la visite l'année précédente à Genève, vint de nouveau frapper à sa porte.

Il se nommait Nétchaïef et s'était enfui de Russie, traqué par les gendarmes du tsar. C'était un révolutionnaire d'une espèce étrange et redoutable, un homme tel que la seule Russie est capable d'en produire. Un fanatisme sauvage, le fanatisme du désespoir, bouillonnait en son âme aveuglée. Ayant assisté à la destruction de l'organisation occulte qu'il avait réussi à créer en Russie, il s'était juré de reprendre la lutte dans un esprit d'extermination implacable. Haïssant le monde, sûr d'en être haï, Netchaïef rejetait, comme autant de préjugés vulgaires, toute obligation, toute bonne foi, tout scrupule, et, froidement, s'était fait un système de la violence, du mensonge et de l'hypocrisie.

Il se présenta à Bakounine comme le représentant du Comité révolutionnaire russe, et par cette « immense énergie » qui était son trait dominant, l'impressionna vivement. Il lui dit que la Russie était à la

---

mais malheureusement aussi d'une insouciance et indifférence dans l'usage de moyens pour combattre ses adversaires, vraiment inouïes. Marx était, nous sommes en cela tout à fait d'accord avec Bernstein, absolument incapable de faire une polémique sans calomnier, outrepassant les limites, tournant les faits de manière à changer le blanc en noir. » (*Le Mouvement socialiste,* mars 1907.)

(1) Dans une Communication confidentielle du 28 mars 1870 aux chefs socialdémocrates allemands.

veille d'une révolution formidable à laquelle il fallait se préparer en hâte. Puis sous prétexte que l'heure n'était plus à l'érudition, mais à l'action, il le persuada d'abandonner le *Capital* pour se vouer entièrement aux affaires russes: lui, Netchaïef, se chargeait d'arranger la chose auprès de l'éditeur. — Bakounine se laissa convaincre et docilement se mit à rédiger quelques brochures de propagande à destination de la Russie (entre autres un appel *Aux officiers de l'armée russe*), puis quand, au printemps suivant, le bruit de l'arrestation de Netchaïef courut dans la presse suisse, il lança, en français, un petit écrit alerte et substantiel qu'il intitula spirituellement : *Les Ours de Berne et l'Ours de Saint-Pétersbourg* (1).

Mais entre Bakounine et Netchaïef, entre ces deux hommes dont l'énergie était égale et qui, malgré tout, tendaient au même but, il y avait au fond un abîme. Le machiavélisme furieux de Netchaïef, son autoritarisme implacable, la perversité voulue de ses moyens répugnaient à l'âme généreuse et loyale du vieux révolutionnaire. La rupture devint inévitable: elle eut lieu en juillet 1870 (2). A cette date, du reste, l'esprit de Bakounine n'était plus aux affaires russes: la guerre franco-allemande venait d'éclater.

Les premières victoires prussiennes l'exaspérèrent: d'instinct, il haïssait dans Bismarck le champion déclaré de la réaction européenne. Aussi embrassa-t-il passionnément la cause de la France, surtout lorsque l'Empire ayant été anéanti en fait, il ne resta plus en face des armées allemandes que le peuple français. Ce peuple, le plus révolutionnaire qui fut au monde, allait-il accepter que la défaite de ses maîtres devint sa propre défaite ? Allait-il accepter le despotisme abject du sabre et de la botte? On le disait, mais le vieux Bakounine se cabrait à la seule pensée d'un tel crime, de lèse-humanité plus que de lèse-patrie. Et dans la fièvre de ce mois d'août sanglant, il écrivit, d'une plume débridée, ses *Lettres à un Français sur la crise actuelle.* — C'était un véhément appel à la révolution sociale, au « soulèvement spontané, formidable, passionnément énergique, anarchique, destructif et sauvage des masses populaires sur tout le territoire de la France », et c'était en même temps un programme complet d'insurrection et de défense (3). Le plan de Bakounine était d'utiliser le patriotisme

(1) Réimprimé par James Guillaume au tome II des *Œuvres* de Bakounine (pp. 1-67).

(2) Arrêté à Zurich en août 1872, Netchaïef fut livré à la Russie. Il est mort en prison.

(3) Les *Lettres à un Français* retouchées par J. Guillaume, parurent, sans nom d'auteur, à Neuchâtel en septembre 1870. On peut les lire au tome II des *Œuvres,* suivies du texte intégral de Bakounine.

héréditaire des masses à la réalisation de l'idéal révolutionnaire. Le 31 août, il écrivait à Ogaref : « Si la révolution sociale ne sort pas directement de la guerre actuelle, le socialisme sera pour longtemps perdu dans l'Europe entière. »

N'étant pas homme à prêcher sans agir, sitôt les *Lettres* terminées, il prit le train pour Lyon où l'appel de quelques internationaux amis l'avait décidé à « porter ses vieux os ». Il y arriva le 15 septembre. Le surlendemain, le *Comité du salut de la France* était constitué. Le 26 septembre, une affiche rouge, signée du Comité, appelait les Lyonnais aux armes et proposait à leur ratification les mesures suivantes : Déchéance de l'Etat, de la bureaucratie et des tribunaux ; suspension du paiement des impôts, des hypothèques et des dettes privées ; formation dans toutes les communes de *Comités de salut* analogues à celui de Lyon ; réunion d'une Convention nationale chargée de repousser l'invasion.

Le 28 septembre, à midi, le peuple s'emparait de l'hôtel de ville dont il mit les autorités à la porte. Mais l'indécision de quelques-uns des chefs, la lâcheté de certains autres et, brochant sur le tout, la trahison du « général » Cluseret paralysèrent en un instant l'œuvre insurrectionnelle. En vain Bakounine pressa-t-il ses amis d'agir sans perdre une minute, de « frapper la réaction à la tête » : il ne fut pas écouté. Une fois de plus, le peuple ne sut pas profiter de sa victoire. Vers cinq heures, la réaction, revenue en forces, réoccupait l'hôtel de ville. Arrêté, puis délivré par miracle, Bakounine partit pour Marseille « le cœur plein de tristesse et de prévisions sombres. » A Marseille, il se tint caché près d'un mois, écrivant lettres sur lettres, ne cessant d'exciter ses amis à reprendre les armes pour un nouvel effort. Enfin, le 24 octobre, jugeant sa présence inutile dans un pays qui semblait résigné aux pires abdications, il s'embarqua pour Gênes, d'où il rentra à Locarno.

Il passa dans cette lointaine petite ville cinq mois d'amère solitude et de pauvreté indicible, composant pour faire suite aux *Lettres à un Français,* un livre intitulé *l'Empire knouto-germanique et la Révolution sociale,* et dont seule la première partie a été publiée de son vivant (1).

Le 18 mars 1871, la Commune était proclamée dans Paris. Durant soixante-dix jours, les socialistes de tous les pays assistèrent, le cœur battant tour à tour d'allégresse et d'angoisse, au déroulement de ce

(1) *L'Empire knouto-germanique et la Révolution sociale,* 1re livraison, a paru à Genève en 1871 et a été réimprimé au tome II des *Œuvres* de Bakounine. Le tome III contient toutes les parties restées inédites de ce travail (*seconde livraison* et *Appendice*).

drame grandiose. Et Bakounine, soudain réconforté, écrivait à son ami Ogaref (16 avril) : « On est enfin sorti de la période de la phrase pour entrer dans celle de l'action. Quelle que soit l'issue, ils sont en train de créer un fait historique immense. Et pour le cas d'un échec, je ne désire que deux choses : 1° que les Versaillais n'arrivent à vaincre Paris qu'avec l'aide ouverte des Prussiens ; 2° que les Parisiens en périssant fassent périr avec eux la moitié au moins de Paris. Alors, malgré toutes les victoires militaires, la question sociale sera posée comme un fait énorme et indiscutable. »

Le 27 avril, il était au milieu des Jurassiens, prêt à franchir lui aussi la frontière de France. Mais les événements ne le lui permirent pas. La Commune succomba : du moins donna-t-elle dans sa chute l'inoubliable spectacle d'un peuple qui ne veut pas survivre à sa défaite et pour qui la mort, derrière la barricade ensanglantée, est encore une libération.

La grandeur de cette fin frappa les imaginations comme un chant d'épopée. Le socialisme, désorganisé par la guerre, dut à la Commune écrasée un renouveau d'énergie et d'espoir. Pouvait-on désespérer d'une cause à laquelle des milliers d'existences s'étaient sacrifiées ? Bakounine reprit le chemin de Locarno, ayant recouvré toute sa confiance, et bientôt, contre Mazzini qui invectivait les vaincus, il lança cette *Réponse d'un International* où il saluait en paroles émouvantes ceux qui étaient morts « en défendant la cause la plus humaine, la plus juste, la plus grandiose qui se fut jamais produite dans l'histoire. » La jeunesse italienne applaudit Bakounine, et lui, sûr cette fois d'être entendu, écrivit alors la *Théologie politique de Mazzini et l'Internationale,* qui est un de ses meilleurs ouvrages.

C'est de cette polémique anti-mazzinienne qu'est sorti en quelque sorte le parti socialiste italien. Aussi lorsque les sections internationales de la péninsule se formèrent, l'année d'après, en fédération italienne, s'empressèrent-elles d'envoyer à Bakounine une adresse de reconnaissante sympathie.

Cependant le conflit déchaîné par Outine entre les socialistes de Genève et ceux du Jura sur la question de l'admission du groupe de l'*Alliance* dans la Fédération romande (avril 1870) ne s'était nullement apaisé, et le Conseil général en prenant parti pour les Genevois d'Outine n'avait fait qu'aggraver la querelle. En d'autres temps, les Jurassiens eussent fait appel à l'Internationale elle-même. Mais la guerre avait empêché le congrès de 1870 d'avoir lieu. Le congrès de l'année suivante n'en était que plus impatiemment attendu ; aussi la déception fut-elle grande lorsque le Conseil général, conformément d'ailleurs à son droit, décida de ne réunir en 1871 qu'une simple conférence privée.

Celle-ci, qui se tint à Londres dans le courant de septembre, se montra plus déférente aux désirs du Conseil que n'eût fait un congrès. Elle approuva tout d'abord sa conduite dans la question romande. Puis s'appropriant une idée spécialement marxiste, elle édicta que « la constitution du prolétariat en parti politique est indispensable pour assurer le triomphe de la révolution sociale » et que« le mouvement économique et l'action politique de la classe ouvrière sont indissolublement unis ».

En outre, la conférence autorisa le Conseil général à ne pas convoquer, s'il le jugeait bon, le congrès de 1872 et à le remplacer par une nouvelle conférence.

Ces résolutions causèrent un peu partout une irritation qui ne fut nulle part aussi vive que chez les internationaux jurassiens atteints dans leurs convictions les plus chères. Aussi est-ce du Jura que partit le courant protestataire. Le 12 novembre 1871, un congrès régional se réunit à Sonvillier. Après avoir constitué la Fédération jurassienne, de glorieuse mémoire, il résolut d'adresser à toute l'Internationale une circulaire réclamant la convocation d'un congrès général « pour maintenir le principe de l'autonomie des sections et faire rentrer le Conseil général dans son rôle normal, celui d'un simple bureau de correspondance et de statistique ».

A Londres, on essaya d'abord de la résistance. Aux protestations venues de partout, Marx répondit par un vénéneux libelle, les *Prétendues scissions dans l'Internationale,* où Bakounine était de nouveau diffamé (1872). Il va sans dire que Bakounine était accusé d'avoir fomenté les désordres dont souffrait l'Internationale. Finalement, le Conseil dut céder : le congrès fut convoqué à La Haye pour le 2 septembre. Aucune manœuvre (la preuve en est faite aujourd'hui) ne fut épargnée par les marxistes pour abattre définitivement l'opposition : ils y parvinrent sans trop de peine, à l'aide d'une majorité truquée qui vota tout ce qu'ils voulurent. Bakounine était absent, retenu à Zurich par la propagande russe. Après une parodie d'enquête et de jugement, il fut exclu de l'Internationale pour avoir créé « une société appelée l'*Alliance* ayant des statuts complètement différents [de ceux de l'Internationale] », et son ami James Guillaume qui, lui, n'avait jamais appartenu à l'*Alliance,* fut exclu avec lui.

Les proscripteurs allèrent plus loin. Il ne leur suffisait pas d'exclure Bakounine ; ce qu'ils voulaient, c'était le déshonorer. Ils l'accusèrent d'escroquerie et de chantage. D'où venait cette accusation?

On a vu qu'en 1870, Netchaïef, pour décider Bakounine à interrompre la traduction russe du *Capital,* lui avait promis d'arranger l'affaire avec l'éditeur auquel cette traduction était destinée et dont Bakounine avait reçu un premier acompte.

Que fit Netchaïef ? Au nom du mystérieux Comité révolutionnaire

dont il se disait le représentant, il écrivit à l'étudiant Lioubavine qui avait servi d'intermédiaire entre Bakounine et l'éditeur, une lettre lui annonçant que le vieux révolutionnaire avait suspendu son travail et le menaçant de la vindicte du Comité au cas où il s'aviserait de se plaindre. Cette lettre avait été écrite à l'insu de Bakounine. Mais Marx, en ayant appris l'existence et ayant réussi à se la procurer, la produisit secrètement devant la commission d'enquête du congrès de La Haye en l'attribuant à Bakounine, malgré que Lioubavine l'eût mis expressément en garde contre une telle attribution.

Ainsi pour débarrasser l'Internationale d'un adversaire détesté, Marx sans hésitation tentait de le déshonorer. L'histoire heureusement a fait justice des diffamations marxistes ; et Ed. Bernstein, le social-démocrate allemand, l'ancien ami de Marx, en publiant récemment divers documents relatifs à l'accusation portée contre Bakounine, a pu dire avec juste raison :

« Au point de vue purement humain, Bakounine apparaît incontestablement sous un jour plus favorable que son adversaire ; même celui qui croit que Marx défendait dans cette querelle les intérêts du mouvement ouvrier, lesquels n'admettaient aucune concession sentimentale, ne peut s'empêcher de regretter que Marx n'ait pas mené cette lutte avec d'autres moyens et dans d'autres formes (1). »

L'Internationale, d'ailleurs, ne sut aucun gré à Marx du zèle vraiment outré qu'il avait mis à la défendre — contre un homme qui ne la menaçait pas. Presque tout entière, elle refusa de ratifier les décisions votées à La Haye et de reconnaître le nouveau Conseil général. Dès le 15 septembre, à Saint-Imier, les *anti-autoritaires* réunis en congrès international levèrent l'étendard de la révolte. Ils en profitèrent pour accentuer encore leur opposition théorique à certains points de vue de la doctrine marxiste. Celle-ci faisait de la conquête du pouvoir politique le premier devoir de la classe ouvrière ; les anti-autoritaires affirmèrent, eux, que le premier devoir du prolétariat était la destruction de tout pouvoir politique. — L'idée anarchiste était née.

L'année suivante, un congrès général où les sept fédérations européennes de l'Internationale étaient représentées, se réunit à Genève : il réorganisa l'Association sur la base de l'entière autonomie des sections et supprima le Conseil général. Mais Bakounine n'y assista pas. Il était alors dans sa soixantième année et pris d'une grande fatigue, n'aspirait plus qu'au repos. Au lendemain du congrès de Genève, en

(1) On trouvera tous les détails de cette affaire dans le tome III de *l'Internationale, Documents et Souvenirs*, par James Guillaume, qui vient de paraître. (Voir spécialement à l'appendice une pièce, la lettre de Lioubavine à Marx, qui lave définitivement Bakounine).

octobre 1873, il adressa à ses amis de la Fédération jurassienne sa démission de l'Internationale. Il motivait ainsi sa retraite :

Par ma naissance et par ma position personnelle, non sans doute par mes sympathies et mes tendances, je ne suis qu'un bourgeois et comme tel, je ne saurais faire autre chose parmi vous que de la propagande théorique. Eh bien, j'ai cette conviction que le temps des grands discours théoriques, imprimés ou parlés, est passé. Dans les neuf dernières années on a développé au sein de l'Internationale plus d'idées qu'il n'en faudrait pour sauver le monde, si les idées seules pouvaient le sauver, et je défie qui que ce soit d'en inventer une nouvelle.

Le temps n'est plus aux idées, il est aux faits et aux actes. Ce qui importe avant tout, aujourd'hui, c'est l'organisation des forces du prolétariat. Mais cette organisation doit être l'œuvre du prolétariat lui-même. Si j'étais jeune, je me serais transporté dans un milieu ouvrier, et partageant la vie laborieuse de mes frères, j'aurais également participé avec eux au grand travail de cette organisation nécessaire.

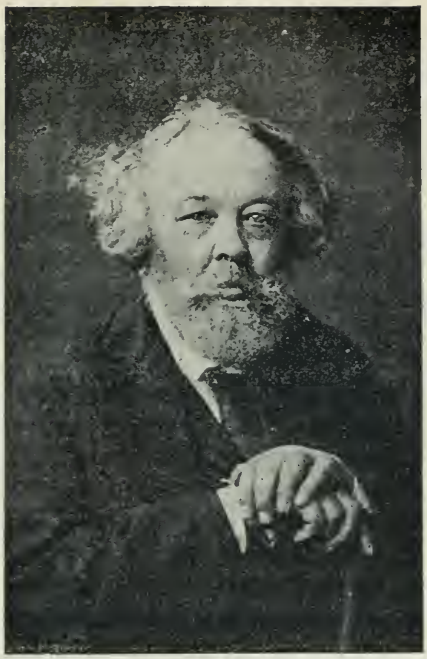
Bakounine se retira alors à proximité de Locarno, dans une villa qu'un de ses amis d'Italie, le pur et généreux Carlo Cafiero, avait mise à sa disposition, la *Baronata*. Pourtant, le vieux révolutionnaire ne put se résoudre tout de suite à l'inaction. Une année ne s'était pas écoulée qu'il se rendait à Bologne, où une tentative insurrectionnelle avait été préparée par ses amis. On a dit qu'il y était allé poussé par le désir de mourir en combattant et de donner ainsi à son existence militante la conclusion qu'elle appelait. Mais la tentative échoua (août 1874) et Bakounine, las et déçu, regagna Locarno. Malheureusement Cafiero était entièrement ruiné et la *Baronata* dut être mise en vente (1).

De plus en plus souffrant, Bakounine s'installa à Lugano. C'est là que dans la solitude, le silence et la pauvreté, il passa ses deux dernières années. Il avait définitivement cette fois renoncé à la politique et ne voyait plus qu'à de longs intervalles ceux qui avaient été ses amis les plus chers.

Vers le milieu de juin 1876, son mal empirant tous les jours, il fit le voyage de Berne pour s'y faire soigner par son vieil ami, le docteur Adolf Vogt. Mais il n'y avait plus pour lui désormais de remède : il s'éteignit sans souffrance dans la journée du 1er juillet.

Ses obsèques eurent lieu le surlendemain. Il fut inhumé dans le cimetière de Berne sous une humble pierre où l'on peut aujourd'hui

(1) Les ennemis de Bakounine, se fondant sur la brouille momentanée qui survint à cette époque entre lui et Cafiero, l'ont accusé d'avoir causé la ruine de son ami. C'est une calomnie de plus dont James Guillaume vient de faire justice. On trouvera dans l'*Internationale* (t. III) un récit détaillé des rapports de Bakounine et de Cafiero, de leur brouille de 1874 et de leur réconciliation de 1875.



Photographie de Bakounine faite à Zurich vers 1872.

encore déchiffrer son nom. Ses amis étaient accourus de tous les points de la Suisse pour lui rendre les derniers devoirs. Trois compagnons de la Fédération jurassienne, Adhémar Schwitzguébel, James Guillaume et Elisée Reclus, prononcèrent chacun quelques paroles d'adieu ; puis Joukovsky parla au nom des Slaves, Paul Brousse au nom des Français, Salvioni au nom des Italiens, Betsien au nom des prolétaires allemands. « Dans une réunion qui eut lieu après la cérémonie, un même vœu sortit de toutes les bouches : l'oubli, sur la tombe de Bakounine, de toutes les discordes purement personnelles, et l'union, sur le terrain de la liberté, de toutes les fractions du parti socialiste des deux mondes (1). »

II

L'HOMME ET L'ŒUVRE

C'est maintenant la physionomie morale de l'homme qu'il nous faut tâcher d'esquisser.

On ne peut évoquer Bakounine sans qu'un mot de Biélinsky re-

(1) James Guillaume, Notice biographique, en tête du tome II des *Œuvres* de Bakounine.

vienne à la mémoire : « Michel Bakounine a beaucoup péché, il a commis bien des erreurs, mais il porte en lui une force qui efface tous ses défauts personnels, — *c'est le principe de l'éternel mouvement qui gît au fond de son âme.* »

Ce qui frappe en effet le plus dans Bakounine, ce qui fait à la fois son charme et sa grandeur, c'est une puissance héroïque de renouvellement, de rayonnement, de vie qui n'a jamais appartenu qu'à lui. Un écrivain russe l'a défini : *un immortel printemps.* Il a vécu quarante années d'une existence tumultueuse et intense, où l'action complétait sans cesse la pensée, et il a suscité partout autour de lui l'ardente volonté de vivre.

L'influence qu'il a exercée a été étendue autant que profonde. Parmi tant d'agitateurs que compte le dernier siècle, auquel peut-on le comparer? Blanqui n'était que Français, ne songeait qu'à la France; Lassalle n'était qu'Allemand, Mazzini qu'Italien. Mais Bakounine, son activité révolutionnaire et conspiratrice s'est déployée sur l'Europe entière. Nul ne fait mieux comprendre ces mots de Dostoievski : « Nous autres, Russes, nous avons tout au moins deux patries : la Russie et... l'Europe, même lorsque nous nous intitulons slavophiles... Notre mission... doit être universellement humaine. Elle doit être consacrée au service de l'humanité, non pas seulement de la Russie, non pas seulement du monde slave, du panslavisme, mais au service de l'humanité entière. »

Bakounine, sans cesser à aucun moment d'être Russe, a été toute sa vie *au service de l'humanité.* Il a pris part à deux révolutions françaises, aux révolutions allemandes de 1848-1849; en Italie et en Espagne, le socialisme lui a dû quelque dix ans d'un vigoureux essor; plus que personne, il a aidé les Jurassiens « à mettre de l'ordre dans leurs idées et à formuler leurs aspirations » (1); il a été l'initiateur réel du mouvement qui, après 1870, porta la jeunesse socialiste russe *vers le peuple;* et comment oublier enfin que c'est au cours de sa grande lutte contre les « communistes allemands » que le drapeau de l'anarchisme — c'est-à-dire du socialisme révolutionnaire, anti-politique et ouvrier — fut déployé pour la première fois?

« Il était de ceux à qui l'on se donne et pour qui l'on se dévoue, » a écrit à Victor Dave (2); et M^me^ A. Bauler a pu dire de son côté : « Je voyais que sa force était dans le pouvoir de prendre possession des âmes humaines. Sans aucun doute, tous ces hommes qui l'écoutaient étaient prêts à tout à sa moindre parole (3). »

---

(1) Pierre Kropotkine, *Autour d'une Vie.*

(2) Victor Dave, *Michel Bakounine et Karl Marx* (éd. de l'*Humanité nouvelle,* 1900).

(3) Cité par James Guillaume, *L'Internationale,* t. III, p. 312.

Cet extraordinaire prestige lui venait pour une part de sa taille gigantesque, de son masque énergique et noble où il y avait du Mirabeau et du Danton — « un titan à tête de lion avec un superbe hérissement de crinière » (1). Avec cela une vitalité merveilleuse qui ne trouvait à s'épancher que dans l'action et qui entraînait derrière lui les tièdes et les timides.

Il réunissait en lui ces belles facultés humaines : l'intuition, l'intelligence, la volonté. Ajoutez-y les qualités du caractère : la bonté la plus affectueuse, une vaste générosité (2), un enthousiasme sans mélange, une invincible confiance dans les événements et les hommes. Ses amis célébraient la simplicité de ses mœurs, la cordialité de son commerce, la franchise de son langage. « Dans toutes ses manières (c'est Herzen qui parle), il y a quelque chose d'enfantin, de franc et de simpliste qui lui donne un charme particulier et qui attire vers lui tout le monde — les faibles et les forts. Il n'y a que les gens imbus d'affectation et d'orgueil qui s'en éloignent. »

Avec ses qualités et ses défauts, Bakounine était essentiellement l'homme de l'action. Il a réalisé plus brillamment que personne le type classique de l'agitateur : remueur d'idées et remueur de foules. Il fut un orateur entraînant et un conférencier persuasif. Par contre, il eut peu d'un véritable écrivain : il y a dans ses ouvrages des morceaux d'une heureuse venue, mais c'est l'ensemble qui pèche. On sent trop que tout cela a été composé en vue d'une action immédiate avec la préoccupation de faire vite et d'arriver à temps. Presque aucun des nombreux ouvrages qu'il a commencés n'a d'ailleurs été achevé.

Le penseur vaut mieux que l'écrivain, mais encore n'en faut-il pas exagérer le prix. Malgré sa haute intelligence et l'étendue de sa culture, Bakounine s'est montré peu capable de discipliner son esprit et d'ordonner une pensée naturellement abondante et touffue. Il a remué énormément d'idées, mais il en est assez peu, parmi elles, qui lui soient propres ; sa mission à lui, c'était de faire un sort aux idées des autres. Il a été par sa propagande un vulgarisateur de la plus rare puissance, — et ce n'est pas un médiocre éloge.

Son socialisme, qui datait de 1842, n'a évolué qu'avec une extrême lenteur. C'était, tout à l'origine, un ensemble d'aspirations idéalistes à la réalisation d'un monde nouveau. Ce fut ensuite le socialisme démocratique et nationaliste tel qu'il avait cours vers 1848. Enfin, beaucoup plus tard, Bakounine, comprenant que « les entreprises, soit nationales, soit exclusivement politiques », ne pouvaient aboutir qu'à fortifier la domination bourgeoise, adhéra au programme de l'Interna-

(1) Le mot est d'Herzen dans ses *Œuvres posthumes*.

tionale et ne voulut plus connaître d'autre patrie que le prolétariat.

Il apporta au mouvement ouvrier l'appoint de son énergie formidable, de son audace « endiablée », de sa pratique de vieux lutteur et — qualités plus précieuses encore — sa passion de la liberté, sa haine de la tyrannie, quelle qu'elle fût, sa répugnance instinctive pour le doctrinarisme qui entrave, avec l'indépendance de l'esprit, l'intelligence de l'action.

Un des premiers en son temps, il était arrivé à cette notion méritoire « que la liberté sans le socialisme, c'est le privilège, l'injustice, et que le socialisme sans liberté, c'est l'esclavage et la brutalité ». Loin donc de sacrifier, comme tant d'autres, la liberté au socialisme, il fit de l'anéantissement du principe d'autorité le but de la révolution sociale.

Sa négation de l'Etat et son affirmation du fédéralisme libertaire sont incontestablement d'origine proudhonienne. M. Hubert Bourgin estime que Bakounine doit au profond penseur de l'*Idée générale de la Révolution au XIX*e *siècle* une bonne moitié de ses idées: il lui doit en tout cas ces deux-là.

Mais Bakounine dépassa Proudhon sur un point capital. Sans s'arrêter aux imprécations fulminées par le maître contre le communisme, il crut à la possibilité d'unir la propriété commune et la liberté individuelle, la communauté et la fédération. Il estima qu'on pouvait être à la fois communiste et anti-autoritaire, et c'est dans ce sens qu'il se qualifia lui-même de *collectiviste,* mot nouveau désignant une chose nouvelle. Le *collectivisme,* autrement dit le *communisme anti-autoritaire,* est une idée purement bakouninienne.

Mais Bakounine ne se rattache pas seulement à Proudhon; il y a dans sa pensée toute une partie marxiste. — Quoi! Bakounine marxiste? — Certainement!

Il y a, en effet, dans le marxisme autre chose que l'idée de la conquête du pouvoir politique par la classe ouvrière. Ce qu'il y a, en lui, d'essentiel, c'est en premier lieu son point de départ: la constatation de l'antagonisme qui divise les classes; c'est ensuite l'idée de l'organisation ouvrière en vue de la lutte économique; et c'est enfin l'idéal de l'abolition des classes par la victoire du prolétariat sur la bourgeoisie.

Or, ce sont là les idées qu'à partir de 1868, on rencontre le plus communément chez Bakounine. Dira-t-on qu'il en ignorait l'origine? On ne saurait l'admettre: chaque fois qu'il en a eu l'occasion, Bakounine, avec sa loyauté parfaite, s'est proclamé le disciple théorique de Marx. Il l'a écrit à Marx lui-même dans une lettre de 1868: « Je fais maintenant ce que tu as commencé à faire, toi, il y a plus de vingt-cinq ans... Tu vois, mon cher ami, que je suis ton disciple, et je suis fier

de l'être. » Il l'a écrit à Herzen, qui lui avait reproché de conférer à Marx le titre de *géant*.

Je donnerai un important passage de cette dernière lettre, car elle est très caractéristique de la magnanimité de Bakounine, toujours prêt à sacrifier ses propres ressentiments à la cause commune.

Je n'ignore pas que Marx a été l'instigateur et le meneur de toute cette calomnieuse et infâme polémique qui a été déchaînée contre nous. Pourquoi l'ai-je donc ménagé? J'ai fait plus que cela, je l'ai loué, je lui ai conféré le titre de *géant*. — Pour deux raisons, mon Herzen. La première, c'est la *justice*. Laissant de côté toutes les vilenies qu'il a vomies contre nous, nous ne saurions méconnaître, moi du moins, les immenses services rendus par lui à la cause du socialisme, qu'il sert avec intelligence, énergie et sincérité depuis près de vingt-cinq ans, en quoi il nous a indubitablement tous surpassés. Il a été l'un des premiers fondateurs, et assurément le principal, de l'Internationale, et c'est là, à mes yeux, un mérite énorme, que je reconnaîtrai toujours, quoi qu'il ait fait contre nous. — La deuxième raison, c'est la *politique* et une *tactique* que je crois très juste... Marx est indéniablement un homme très utile dans l'Association internationale. Jusqu'à ce jour encore, il exerce sur son parti une influence sage, et présente le plus ferme appui du socialisme, la plus forte entrave contre l'envahissement des idées et des tendances bourgeoises. Et je ne me pardonnerais jamais, si j'avais seulement tenté d'effacer ou même d'affaiblir sa bienfaisante influence dans le simple but de me venger de lui. Cependant, il pourrait arriver, et même dans un bref délai, que j'engageasse une lutte avec lui, non pas pour l'offense personnelle, bien entendu, mais pour une question de principe, à propos du communisme d'Etat... Alors ce sera une lutte à mort. Mais il y a un temps pour tout, et l'heure de cette lutte n'a pas encore sonné (1).

Ainsi, c'est uniquement sur une question de tactique — l'utilisation du pouvoir politique par le prolétariat — que Bakounine, adversaire irréductible de l'Etat, entend se séparer de Marx. Pourtant, cette divergence dans les moyens ne saurait suffire à expliquer la rupture qui s'est produite entre les deux hommes. Il y eut évidemment autre chose. — Il y eut le doctrinarisme de Marx.

Tout en voyant dans l'anarchie le dernier terme de la révolution, Marx était « de la tête aux pieds un autoritaire », pour qui la vie, le mouvement réel avait moins de prix que la doctrine — surtout quand cette doctrine était la sienne.

Homme de cabinet engagé dans l'action, il n'est pas douteux qu'il n'ait rêvé, à un certain moment, d'exercer dans l'Internationale une

(1) Lettre du 28 octobre 1869 (au lendemain de l'incident Liebknecht et des accusations de Hess).

sorte de principat scientifique. Il devait donc nécessairement chercher à la soumettre à l'unité de doctrine, aussi bien qu'à l'unité d'action.

Il se heurta, on l'a vu, au fédéralisme de Bakounine et de ses amis. Ce sera le grand honneur de Bakounine d'avoir été, contre le doctrinarisme autoritaire des « communistes allemands », le champion de la vie et de la liberté. Il avait le culte de la vie, « infiniment plus large que la science » ; les prétentions dictatoriales de cette science qui, du haut de ses échafaudages fragiles, s'arroge « le droit de gouverner la vie », l'irritaient. Et dans l'*Empire Knouto-germanique,* il a prêché hautement la révolte contre « le gouvernement de la science ».

« L'unique mission de la science, a-t-il dit, c'est d'éclairer la route. Mais *la vie seule,* délivrée de toutes entraves gouvernementales et doctrinaires, et *rendue à la plénitude de son action spontanée, peut créer* (1). »

Emancipé des dogmatismes qui dessèchent, n'attribuant aux idées de l'esprit qu'une valeur temporaire et qu'une autorité révocable, Bakounine affirmait la supériorité de la pratique sur l'idéologie, en homme d'action et d'expérience qu'il était. Le socialisme, selon lui, devait moins chercher à faire des prosélytes, bons tout au plus à réciter par cœur des leçons apprises, qu'à réveiller dans les masses l'instinct sacré de la révolte. Il se rendait compte que « la lutte collective des travailleurs contre les patrons » — en quoi il faisait consister toute la « politique » de l'Internationale — ferait, pour l'éducation socialiste des masses et pour la désorganisation progressive de la société bourgeoise, plus que tous les décrets d'une autorité bien intentionnée, plus même que toute propagande doctrinale; aussi mit-il sa confiance dans l'organisation et la fédération des *caisses de résistance* — qui étaient les syndciats ouvriers de son temps.

Mais il croyait également à l'efficacité des « faits révolutionnaires » et ne cessait pas de les encourager. La prise d'armes de Bologne, en 1874, celle de Bénévent, en 1877, étaient, dans l'esprit de ses amis, des actes de propagande destinés à entretenir la tradition révolutionnaire, si nécessaire à l'éducation du prolétariat et, par là-même, à vivifier le socialisme.

* * *

Après trente années d'incertitudes et d'efforts quelquefois perdus, il semble que la classe ouvrière se décide à donner aux idées qui inspirèrent Bakounine dans les dernières années de sa vie une éclatante approbation.

(1) *Œuvres,* t. III, pp. 99-100. Noter que ceci a été écrit en 1871, en plein règne de la Science et du Positivisme.

Qu'est-ce que le syndicalisme révolutionnaire avec sa méthode d'action directe et son mépris du parlementarisme bourgeois, sinon un retour à l'esprit et aux pratiques de l'Internationale, et particulièrement de cette Fédération jurassienne que Bakounine avait si profondément imprégnée de lui-même et qui a maintenu si haut et si ferme, dans les âpres années qui suivirent la victoire allemande, le drapeau du socialisme ouvrier?

Bakounine est un des précurseurs du mouvement actuel. Son nom ne saurait être oublié de la nouvelle génération militante.

AMÉDÉE DUNOIS.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

L'éditeur Stock a publié trois volumes d'*Œuvres* de Bakounine. Le premier contient : Fédéralisme, Socialisme et Anti-théologisme (1867) ; dix Lettres sur le Patriotisme (1869) et un fragment détaché de la seconde livraison de l'*Empire knouto-germanique* et intitulé *Dieu et l'Etat.*

Le tome II contient : Les Ours de Berne et l'Ours de Saint-Pétersbourg (1870) ; Lettres à un Français sur la Crise actuelle (1870) ; la première livraison de l'*Empire knouto-germanique et la Révolution sociale* (1871).

Le tome III contient : la seconde livraison de l'*Empire knouto-germanique* et l'*Appendice (Considérations philosophiques sur le fantôme divin, sur le monde extérieur et sur l'homme).*

Signalons que la biographie de Bakounine a été écrite de la façon la plus détaillée par Max Nettlau, dans son monumental ouvrage : *Michaël Bakunin, eine Biographie,* London, 1896-1900, 3 vol. in-folio (tirés à 50 exemplaires autographiés).

Enfin l'activité de Bakounine dans l'Internationale, ainsi que les dernières années de sa vie ont été racontées tout au long par James Guillaume dans l'*Internationale, Documents et Souvenirs,* dont 3 volumes sur 4 sont actuellement parus (chez Stock).

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant : Ernest REYNAUD.

Lisez tous les Samedis

Les Hommes du Jour

LA MIEUX FAITE
LA PLUS INTÉRESSANTE
LA MOINS CHÈRE

des Publications hebdomadaires illustrées

Le N° : **10** centimes

ABONNEMENTS... France ..... *un an*, 6 fr. *six mois*, 3 fr.
Étranger ..... — . 8 fr. — 4 fr.

"HOMMES DU JOUR" parus

PREMIÈRE SÉRIE :

Clemenceau, Hervé, Jaurès, Drumont, Picquart, Fallières, Rochefort, Guesde, Déroulède, Combes, Rochette, d'Amade.

DEUXIÈME SÉRIE :

Brisson, Yvetot, Lépine, Sembat, Bunau-Varilla, Sébastien Faure, Barrès, R. Bérenger, Vaillant, P. Deschanel, Pelletan, Jean Grave.

TROISIÈME SÉRIE :

Delcassé, Briand, Pouget, Maujan, J. Reinach, Richepin, S. Pichon, Coutant (d'Ivry), Rouvier, Claretie, Allemane, Millerand.

QUATRIÈME SÉRIE :

Mirbeau, Rodin, Brousse, Lockroy, Viviani, Biétry, Descaves, J.-L. Breton, P. Bourget, M. Allard, Antoine, Gérault-Richard.

CINQUIÈME SÉRIE :

Jules Lemaître, Charles Malato, H. Maret, Marc Sangnier, Deibler, F. de Pressensé, M. Donnay, Griffuelhes, Ribot, Légitimus, Gohier, Maximilien Luce.

—— Chaque numéro, 0 fr. 10 ; franco, 0 fr. 15 ——
Chaque série coquettement brochée, 1 fr. 20 ; franco, 1 fr. 40.

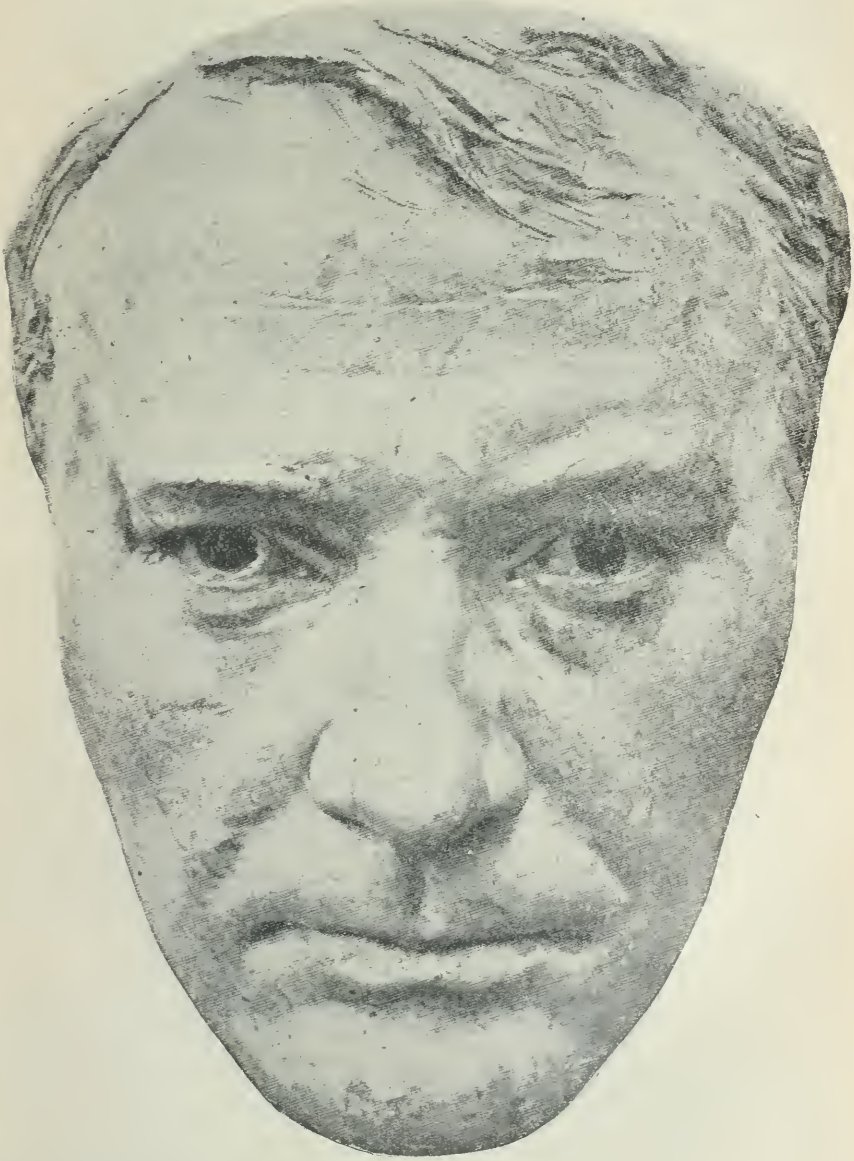
Les abonnements aux *HOMMES DU JOUR* sont remboursés en volumes à 3 fr. 50
(*Voir le dernier numéro des* Hommes du Jour)

RÉDACTION-ADMINISTRATION : **20, rue du Louvre. — PARIS**

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 7
15 Juin 1909

BAUDELAIRE

Par GASTON SYFFERT



Masque de Baudelaire, par ZACHARIE ASTRUC.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres
et l'Influence des Grands Morts de notre temps

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Elie Faure
Georges Pioch	Gustave Hervé	Paul Signac
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	L. et M. Bonneff
Gaston Syffert	Manuel Devaldès	A. Delannoy
Amédée Dunois	Miguel Almereyda	Paul Cornu
A. Silvestre	Raymond Darsiles	Dispan de Floran
Paul-Louis Garnier		

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès
BAKOUNINE, par Amédée Dunois

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 1er juillet : **DALOU**, par Paul Cornu

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Jules Vallès**
Karl Marx	**Maupassant**	**Daumier**
Blanqui	**Gœthe**	**Michelet**
Edouard Manet	**Flaubert**	**Seurat,**
Victor Hugo	**Dickens**	etc.

En faisant paraître cette nouvelle revue nous nous proposons un double but :
1° Présenter à ceux qui les ignorent ou ne les connaissent qu'imparfaitement, les hommes qui ont contribué à former la pensée moderne sous ses expressions : artistique, littéraire, scientifique et politique ;
2° Mettre de l'Unité, introduire un ordre dans la multitude des sensations éveillées en nous par les productions du génie humain.
Peintres, littérateurs, théoriciens, musiciens, savants, hommes politiques et hommes d'action ; maîtres illustres consacrés par la renommée ; gloires plus obscures dont la notoriété ne dépassa jamais le cercle d'une élite, mais dont l'influence fut néanmoins prépondérante : en un mot, tous ceux de nos aînés qui ont suscité les grands mouvements d'idées de la fin du XIXe siècle et du commencement du XXe, ou enrichi d'un joyau nouveau la couronne de l'art, prendront place dans cette galerie.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Charles Baudelaire

Je suis venu trop tard dans un monde trop vieux!

Cette plainte qu'exhalait Alfred de Musset, Baudelaire ne la proféra point. Il ne maudit pas le sort de l'avoir fait naître à une époque où s'apercevaient de toutes parts les signes certains d'une irrémédiable et prochaine décadence. Bien au contraire, il l'en remercia. C'est en mourant que le soleil jette ses plus beaux feux, répand la magie de ses plus éclatantes couleurs. C'est lorsqu'elle agonise qu'une civilisation laisse s'épanouir ses plus extrêmes raffinements, laisse mieux entrevoir aussi ce qu'elle renferme dans son sein de monstrueux, d'anormal et d'horrible. L'homme, alors, impropre à l'action, dont ses aïeux ont fait une dépense trop grande, s'abandonne à l'opium du rêve, à la dilection de la pensée solitaire. Son imagination s'exalte, s'éprend de bonheurs impossibles, déplore l'insuffisance du monde. Dans son âme, que se partagent vite le dégoût et l'ennui, les passions et les vices s'entrechoquent, avides de s'assouvir. Mais, bientôt, las de se heurter sans cesse à l'infranchissable réalité, sentant se tarir en lui les sources mêmes de la vie, il lance à l'existence, avant de s'abimer à jamais dans un sombre pessimisme, l'atroce blasphème des vaincus.

Baudelaire comprit et résolut de rendre toute la triste grandeur de cette lutte inégale de l'individu contre son milieu. Il en saisit les phases multiples, en découvrit

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,

les épisodes lamentables, les péripéties douloureuses. Et si son cœur déborda d'une pitié profonde pour les victimes, s'il étendit la sympathie aux plus abjects des déchus, en qui il reconnaissait « ses semblables,

---

Nous devons l'illustration du présent numéro à l'obligeance de M. Karl Boès, directeur de *La Plume*.

ses frères », il eut le courage de confesser les jouissances intellectuelles que lui procurait la peinture de ces hideux sujets.

Sa franchise, qui attestait le respect de l'artiste pour son œuvre, lui valut les injures et les calomnies. Tout un cortège de légendes absurdes se forma autour de son nom. Il nous plaît de les écarter dédaigneusement, et de ne voir, dans l'auteur des *Fleurs du mal*, que le poète qui trouva, pour exprimer l'intensité de la souffrance humaine, des accents encore inégalés.

*
* *

Charles-Pierre Baudelaire naquit à Paris, au n° 13 de la rue Hautefeuille, le 9 avril 1821.

Son père, François Baudelaire, issu d'une famille de petits propriétaires de la Marne, qui lui firent donner une solide instruction, porta quelque temps la soutane et fut répétiteur à Sainte-Barbe. Professeur de dessin pendant la Révolution; précepteur à l'époque de la Terreur, chez le duc de Choiseul-Praslin, François Baudelaire, grâce à l'appui de ce dernier, devint secrétaire de la Commission administrative et contrôleur des dépenses du Sénat. Nommé, en 1805, chef des bureaux de la Préture, il habitait, dans le parc du Luxembourg, une confortable maisonnette. En 1817, à la tête d'une petite fortune qui lui venait de sa femme, Rosalie Janin, morte trois années auparavant, il prit sa retraite et s'installa rue Hautefeuille, dans un intérieur délicieux, meublé et décoré avec toute la grâce exquise du XVIII[e] siècle. Donnant enfin libre cours à ses curiosités artistiques et littéraires, aux heures de loisir, il relisait les encyclopédistes, pour lesquels il nourrissait une affection particulière; brossait, d'une main sûre, quelque gouache, ou conversait longuement avec ses vieux amis le sculpteur Claude Ramey et les frères Naigeon.

En 1819, malgré son grand âge, il épousait M[lle] Caroline Dufays, jeune fille intelligente et distinguée, qui lui donnait, deux ans plus tard, un fils, Charles, le futur auteur des *Fleurs du Mal*. François Baudelaire était alors sexagénaire. A cet enfant, venu au soir de sa vie, il transmit les éléments de sa sensibilité excessive, les principes de son esprit sans cesse en éveil, sa délicatesse de conscience, ses manières raffinées, sa distinction tout aristocratique. Il fit encore germer en lui, au cours de fréquentes promenades au Luxembourg et dans les musées, par ses explications complaisantes, ses enthousiasmes profonds devant les tableaux et les statues, un amour intense et passionné des représentations plastiques.

Charles Baudelaire avait six ans lorsque mourut son père. La perte de ce bon vieillard fut sa première grande douleur — d'autant plus

Baudelaire, collégien
(Communiqué par M. Albert Ancelle)

grande qu'il ne rencontra pas, auprès de sa mère, la tendresse affectueuse, la douce sollicitude dont sa jeune âme se montrait avide à l'excès. Mme Baudelaire, en effet, manifesta toujours à l'égard de son fils une froideur singulière, froideur qui s'accrut d'une sourde rancune quand, en 1828, elle contracta une nouvelle union avec le chef de bataillon Aupick. Dès lors, elle fut toute à son mari, soldat intrépide et ambitieux, pressé d'atteindre vite les sommets de la hiérarchie militaire. Le jeune Charles souffrit cruellement de cette indifférence. Privé des caresses et des câlineries maternelles, il se replia sur lui-même, connut les angoisses de la solitude et de l'ennui, et, pressentant déjà les laideurs et les injustices inhérentes à la vie, devint la proie des plus amères mélancolies.

Il importe de le noter ici : de ses premières années sans joie, Baudelaire, à tout jamais, conserva les infinies tristesses, les impressions désolées. Son existence d'homme mûr, pourrait-on prétendre, il la passa presque uniquement à se souvenir. Et c'est à lui qu'il pensait, à

coup sûr, lorsqu'il écrivit un jour: « Tel petit chagrin, telle petite jouissance de l'enfant, démesurément grossis par la sensibilité, deviennent plus tard, dans l'homme adulte, même à son insu, le principe d'une œuvre d'art... Le génie n'est que l'enfance nettement formulée, douée, maintenant, pour s'exprimer, d'organes virils et puissants (1). »

En 1831, le jeune Charles entra, comme interne, au collège royal de Lyon, ville où son beau-père, qui venait d'être nommé colonel, tenait garnison. Il y resta quatre ans, donnant à ses professeurs l'impression d'un élève remarquable, remportant des prix et des accessits de latin, de grec, d'histoire naturelle et de dessin. C'est à Paris, au lycée Louis-le-Grand, qu'il termina ses humanités. Là encore, ses succès scolaires furent nombreux et éclatants, et le colonel Aupick, qui s'occupait avec soin de l'éducation de son beau-fils, pouvait légitimement rêver pour celui-ci d'un avenir brillant. Mais un incident survint, inattendu: à la suite d'une de ces aventures sentimentales si fréquentes dans les geôles scolaires, et dont sont les héros et les victimes, tout à la fois, tant d'adolescents à la chair impatiente, aux sens trop ardents, Baudelaire fut chassé de Louis-le-Grand.

M. Aupick, auquel venait d'échoir le grade de général, ne pardonna pas sans difficulté une faute pourtant bien excusable. Seul, le désir, pour Charles, d'une haute situation, l'inclina peu à peu vers la clémence. Au cours d'un voyage aux Pyrénées, durant l'été de 1839, il fit part au jeune homme de son intention formelle de le voir entrer dans la diplomatie. Toutes ses exhortations à ce sujet demeurèrent vaines. Baudelaire, qui venait d'obtenir à grand'peine son baccalauréat ès lettres, déconcerté qu'il avait été par l'imprévu des questions, n'éprouvait nulle envie de préparer à nouveau des examens. Et puis, la vocation littéraire commençait à s'affirmer chez lui. Déjà, en de nombreux pastiches de Chénier et de Sainte-Beuve, il avait essayé sa muse. Il ressentait, à présent, un impérieux besoin de travailler en pleine liberté, sans plan tracé d'avance, de traduire à sa guise ses élans et ses révoltes, de soustraire sa pensée à tout joug qui ne serait pas celui du rythme et de la Beauté pure. Résolument, il instruisit ses parents de sa volonté « d'écrire ». Leur colère fut grande et leur déception cruelle. L'hostilité entre le général Aupick et son beau-fils prit un réel caractère de violence. Comprenant qu'il ne trouverait plus auprès des siens que ressentiments et reproches, Baudelaire, sans hésiter, quitta la maison paternelle.

Trois années durant, sans rien perdre de sa distinction native, dissimulant à tous, sous des dehors étranges et paradoxaux, sa personnalité véritable, il vécut, au Quartier Latin, la vie capricieuse et dé-

(1) *Les Paradis artificiels.* — Le Génie enfant.

sordonnée des artistes débraillés, des littérateurs bohèmes. Il courut les guinguettes, les bals, les jardins publics; il traversa les bouges, les maisons de plaisir de la capitale; il répondit au sourire fardé des vendeuses d'amour, humbles tarifées du trottoir ou riches courtisanes du quartier Saint-Georges. Heures de paresse féconde et d'expériences profitables! Car, dans le désœuvrement apparent de ses flâneries, Baudelaire observait, scrutait, analysait, et, de ses incursions répétées aux lieux de dissipation, il rapportait, minutieusement gravés dans sa mémoire, les documents précis qui devaient lui servir à peindre, selon l'expression de M. Paul Bourget, « tout un décor du vice parisien » (1).

Une existence aussi dévergondée finit par alarmer le général Aupick. Au mois de mai 1841, nanti d'une somme de cinq mille francs, qui devait lui permettre de s'intéresser au commerce, Baudelaire fut embarqué sur un navire à destination des Indes. Cet exil involontaire, qui dura dix mois, eut une influence heureuse sur le jeune poète. L'éblouissante vision des cieux inconnus contemplés durant la traversée, la gloire des cités féeriques entrevues dans la pourpre des soleils couchants, l'enivrement des parfums exaspérés et fiévreux des fleurs exotiques marquèrent son esprit d'une trace indélébile et contribuèrent puissamment à développer sa sensibilité artistique. Les *Fleurs du mal* et les *Poèmes en prose* sont pleins des impressions enregistrées à cette époque (2).

Dès son retour à Paris, en février 1842, Baudelaire inaugura cette période de travail productif qui devait aboutir, quinze ans plus tard, à l'éclosion prodigieuse des *Fleurs du mal*. Riche, à sa majorité, d'un capital de 75.000 francs, il s'installa d'abord dans l'île Saint-Louis, quai de Béthune. Mais il s'y ennuya vite, et, après un court séjour rue Vaneau, il s'établit quai d'Anjou, dans les combles de l'hôtel Pimodan. Avec un courage surprenant, il s'isola dans l'étude et la méditation. Excellent latiniste, il se complut à la lecture de Petrone et de Juvénal, de Tertullien et de saint Augustin. Familier de la littérature anglaise, il nourrit son esprit des poèmes de Shelley et de Byron, pour lesquels il professait une très vive admiration; il s'enthousiasma pour les œuvres de Maturin, de Lewis et de Mathews dont le caractère satanique plaisait à son imagination; des ouvrages de Thomas de Quincey et d'Edgar Poe, il fit ses livres de chevet; au Lovelace de Richardson et au Pelham de Bulwer il emprunta leur dandysme, ce dandysme qu'il aima toute sa vie, parce qu'il y voyait un sacrifice constant de la nature à l'art.

(1) *Essais de psychologie contemporaine.*

(2) Un incident survenu au cours du voyage lui suggéra, entre autres, la pièce des *Fleurs du mal* intitulée l'*Albatros*.

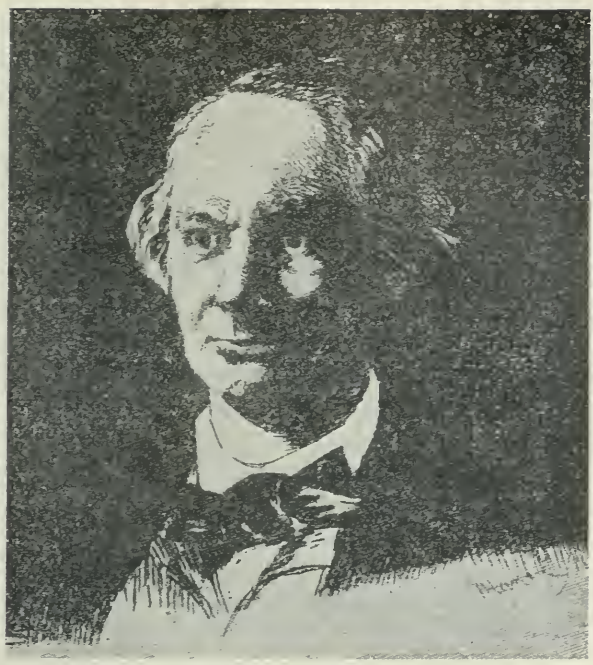
En même temps qu'il satisfaisait ses goûts littéraires et complétait sa culture esthétique, Baudelaire, dans le recueillement, commençait à ciseler déjà les merveilleux poèmes par lesquels son génie devait s'affirmer un jour de si éclatante manière. S'il faut en croire, en effet, les amis du poète, un grand nombre des pièces qui prirent place dans les *Fleurs du mal* étaient composées dès 1843 (1). Mais à peine Baudelaire consentait-il à les montrer à ses intimes : épris au plus haut point de la perfection, il se refusait, lui qui rêvait de purs chefs-d'œuvre, à soumettre au public des essais qui n'étaient, à ses yeux, que d'informes ébauches.

Une force invincible, à laquelle il s'abandonna tout entier, contraria bientôt ses projets de travail continu : l'amour devint l'unique préoccupation du poète, l'amour, qu'il devinait plus qu'il ne le connaissait vraiment, et dont il songea quelque temps — prêtre d'une religion nouvelle — à enseigner les rites, à dicter les commandements. Par son étrangeté, par le charme de sa volupté pénétrante, par tout ce qu'elle lui rappelait des pays lointains et parfumés qu'il avait visités, une femme, une mulâtresse, née à Saint-Domingue, Jeanne Duval, régna sur les sens et sur l'imagination de Baudelaire. « *Quand je mordille tes cheveux élastiques et rebelles, quand je mords tes tresses lourdes et noires, il me semble que je mange des souvenirs.* » Puissance de l'illusion ! Cette créature sans beauté réelle et sans esprit, cette fille rencontrée sur le trottoir et dont les vices multiples le firent si souvent souffrir, pour cette raison qu'il évoquait en sa présence le décor brûlant des îles indiennes, la splendeur inouïe des rivages tropicaux, il la voulut pour compagne de sa vie. L'entourant d'une constante sollicitude, il sacrifia toute tranquillité à ses moindres caprices, et, jusqu'au dernier jour, au milieu des plus inextricables difficultés, il ne cessa de lui éviter les soucis matériels de l'existence.

Disons, cependant, que si Jeanne Duval, par la force de l'habitude, fut maîtresse de la vie du poète, pas un instant elle n'occupa une place dans son cœur. Baudelaire, en effet, ne croyait pas qu'il fût possible à deux êtres humains de confondre, même dans l'amour, leurs sentiments et leurs pensées. Aussi ne recherchait-il, dans ses liaisons galantes, que des joies fugitives, des impressions tristes ou douces dont il extrayait la matière de ses plus merveilleuses compositions. Tant pis s'il ne devait qu'à des illusions ses suggestions poétiques !

---

(1) Citons parmi ces tout premiers poèmes : *L'Albatros, Don Juan aux Enfers, La Géante, Je t'adore à l'égal de la voûte nocturne, Une charogne, Une nuit que j'étais près d'une affreuse juive, A une Malabaraise, La Rebelle, Les yeux de mon enfant, La servante au grand cœur, Je n'ai pas oublié, voisine de la ville, La diane chantait dans la cour des casernes, L'âme du vin, Le vin du chiffonnier, Le vin de l'assassin.*



Portrait de Baudelaire, peint et gravé par MANET *(1865)*
Communiqué par A. LEMERRE

Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O beauté !... (1).

D'ailleurs, il avait un mépris profond des femmes ; leur ignorance, leur frivolité d'esprit, leurs bavardages l'indignaient ; leur éternelle niaiserie lui était insupportable. Sans prendre souci de leur intelligence ni même de leur moralité, il ne voulut jamais voir autre chose, chez elles, que leur grâce et leur beauté :

Que m'importe que tu sois sage ?
Sois belle ! et sois triste !... (2)

Et ces vers, encore, que nous extrayons des *Femmes damnées,* l'une des pièces interdites des *Fleurs du mal,* sont, à ce sujet, une véritable profession de foi :

Maudit soit à jamais le rêveur inutile
Qui voulut, le premier, dans sa stupidité,
S'éprenant d'un problème insoluble et stérile,
Aux choses de l'amour mêler l'honnêteté !

(1) *Hymne à la beauté.*
(2) *Madrigal triste.*

De cette indifférence morale, Baudelaire s'était fait une règle de conduite : pour lui, l'amour ne fut que la communion des chairs, un mensonge capable, tout au plus, d'endormir momentanément la douleur humaine

Dans un sommeil douteux comme la mort ! (1)

En 1844, Baudelaire fut pourvu par sa famille d'un conseil judiciaire : en achat de meubles précieux et de gravures rares, aussi pour satisfaire aux fantaisies coûteuses d'une maîtresse dépensière, il avait épuisé presque toute sa petite fortune. Réduit à une très maigre pension mensuelle, il comprit la nécessité de travailler beaucoup pour s'assurer quelque bien-être. Il résolut d'essayer son talent dans la critique d'art. Il fréquentait alors, chez son voisin de l'hôtel Pimodan, Fernand Boissard, esprit curieux, fervent de la Beauté sous ses plus diverses manifestations, une pléiade d'artistes d'avenir. Il avait ses entrées dans les ateliers de peintres et de sculpteurs où l'avait présenté son intime ami de Roy, et où le plus chaleureux accueil avait été fait à ses judicieuses remarques, à ses observations pleines d'à-propos, qui décelaient un esprit apte à saisir et à comprendre les mystères de la couleur et de la plastique. Les discussions entamées dans ces milieux, avec une jeunesse enthousiaste et laborieuse, il les poursuivait, le soir, dans les cafés du Quartier Latin, où les maîtres de la critique d'alors, les défenseurs consacrés des principes et des écoles, passaient en revue les doctrines, envisageaient les systèmes, analysaient les techniques.

Une telle ambiance, on le conçoit, était favorable aux desseins de Baudelaire, que ses dispositions naturelles, sa passion constante pour « les images » allaient aussi servir dans ses projets. Il se mit donc à l'œuvre sans prévenir personne, et, au printemps de 1845, sous la signature Baudelaire-Dufays, parut sa brochure sur le *Salon* de l'année. Ce fut une révélation. Cette critique hardie, au style énergique et pittoresque, obtint tous les suffrages. Le souvenir de Diderot et de Stendhal fut évoqué à son propos. Très nettement, Baudelaire s'y affirmait avec les qualités qui devaient être la caractéristique essentielle de son génie : la rigueur d'une logique impeccable, allant droit au but, l'horreur des ménagements et des transactions, le dédain des objections, la netteté des démonstrations. Sans souci d'être contredit, sans faire appel au sentiment, le critique exposait ses préférences, manifestait ses admirations et ses haines. Avec autorité, il proclamait son culte pour Delacroix, dont l'œuvre lui apparaissait comme un dogme intangible au sujet duquel nulle discussion n'était permise. Il

(1) *Le Léthé*, pièce condamnée.

adressait un magnifique éloge à un peintre anglais, William Haussoulier, qui devait précéder dans ses prédilections artistiques Constantin Guys, Rethel et Manet. Mais il se montrait sévère pour ceux dont les tendances étaient le résultat d'influences qu'il jugeait néfastes : « Voilà les dernières ruines de l'ancien romantisme, écrivait-il à propos du peintre Boulanger. Voilà ce que c'est que de venir dans un temps où il est reçu de croire que l'inspiration suffit et remplace le reste. Voilà l'abîme où mène la course désordonnée de Mazeppa. C'est M. Victor Hugo qui a perdu M. Boulanger après en avoir perdu tant d'autres (1). » Prenant à parti tous « ces messieurs de l'école d'Ingres », il déclarait la guerre aux classiques : « L'héroïsme de la vie moderne nous entoure et nous presse » ; et il souhaitait l'avènement du peintre qui sût rendre le caractère de son époque, « combien nous sommes grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies ».

Baudelaire, tout d'un coup, devint célèbre. Le *Corsaire-Satan,* journal qui groupait nombre de jeunes écrivains remarquables, lui ouvrit ses colonnes. Il y aborda la critique littéraire, donnant le compte rendu des livres qui paraissaient, faisant valoir l'originalité de son talent par de menus articles semés à profusion d'idées neuves. Une fièvre de travail l'avait saisi. En 1846, dans l'*Esprit public,* il publia le *Jeune Enchanteur,* courte nouvelle où transparaissait l'influence de Chateaubriand, et qui révélait une intelligence très avertie des mœurs romaines du IIe siècle de l'Empire. Deux fantaisies suivirent bientôt : *Choix de maximes consolantes sur l'Amour,* variations paradoxales dans le genre des Essais anglais, remplies d'aperçus délicieux, et *Conseils aux jeunes littérateurs,* où Baudelaire, avec complaisance, s'attache à la question des maitresses.

Son *Salon* de 1846 fit encore plus de bruit que le précédent. En haine des faux artistes, de ceux qu'il appelle les « accapareurs », les « pharisiens », l'auteur avait dédié sa brochure « aux Bourgeois ». Après un nouvel et glorieux hommage rendu à Delacroix, sur un ton tantôt plaisant et tantôt grave, employant tour à tour l'enthousiasme et l'ironie, Baudelaire fustigeait cruellement les médiocres qui se trouvaient être la majorité, s'élevait avec virulence contre les « poncifs » et les amateurs de « chic ». Il disait son dégoût pour la peinture d'Horace Vernet, « une masturbation agile et fréquente de l'épiderme », pour celle d'Ary Scheffer, ce « singe de sentiment ». En quelques pages claires et concises, il expliquait tous les secrets de la couleur, et développait ses théories esthétiques avec une force et une précision admirables. Dans le dernier chapitre, reprenant un

(1) *Curiosités esthétiques.* — Salon de 1845.

thème esquissé déjà dans le précédent *Salon,* il mettait en lumière le caractère de beauté épique des passions et des mœurs modernes, qu'il estimait bien supérieur à celui de l'épopée antique.

La franchise brutale de Baudelaire lui attira de profondes inimitiés parmi les artistes, habitués « à la ligne courbe de l'éreintage ». Mais elle accrut encore sa réputation d'écrivain fanatique du Beau, incapable de prostituer son génie pour flatter ou complaire. En 1847, dans le *Bulletin de la Société des Gens de lettres,* il fit paraître la *Fanfarlo,* nouvelle imitée de Balzac. Cette peinture des dépravations de la société contemporaine mit encore en relief, en même temps que son style impeccable et déjà personnel, ses qualités merveilleuses d'observation et d'analyse.

Bien qu'absolument éloigné des choses de la politique, Baudelaire ne demeura pas indifférent lorsque survint la Révolution de 1848. Il ne se désintéressa pas du grand courant d'idées qui souleva les esprits à cette époque, les entraînant vers un idéal supérieur de justice et de liberté. Non que ses sentiments intimes fussent en concordance parfaite avec les doctrines démocratiques et socialistes du moment. En dépit de son admiration pour Wronski et Blanqui, il n'en gardait pas moins cette sorte de dandysme aristocratique dont il ne se départit jamais et qui lui faisait prendre en horreur les déclamations des tribuns et des démagogues. Mais l'enthousiasme et l'énergie qui exaltaient les cerveaux, la colère et la passion qui débordaient des écrits le séduisirent et le grisèrent. Ses sympathies allèrent, spontanées, aux idées humanitaires: « Nous avons tous l'esprit républicain dans les veines, écrivait-il, comme la v.... dans les os. Nous sommes démocratisés et syphilisés. » Ivre des nobles espérances que la Révolution mettait au cœur de chacun, il descendit de sa tour d'ivoire dans la rue, pour se mêler au peuple, aux journées de février.

Baudelaire insurgé ! Baudelaire faisant le coup de feu parmi la foule des misérables en révolte ! Cette attitude peut étonner ceux qui n'ont voulu voir en lui que l'écrivain soucieux uniquement de son art, confiné dans le culte absorbant et exclusif de l'absolue Beauté, goûtant, en des paradis créés par sa toute-puissante imagination, au delà et en dehors de la vie, des joies égoïstes réservées à de très rares élus. Mais elle ne provoquera aucune surprise chez ceux à qui n'ont pas échappé les accents vibrants de pitié profonde pour les humbles qui traversent tant de poèmes des *Fleurs du mal.* Ceux-ci pensent, en effet, qu'il est naturel de rencontrer, au milieu des opprimés revendiquant leurs droits à l'existence, l'homme qui, avec une émotion si sincère, chanta les désespoirs et les douleurs des déshérités, s'apitoya sur leurs détresses et compatit même à leurs vices.

Trois années plus tard, dans la préface qu'il mit en tête de l'édition

des *Chansons* de Pierre Dupont, Baudelaire était encore sous l'impression des événements de 1848: « Quand j'entendis cet admirable cri de douleur et de mélancolie, disait-il en parlant du *Chant des Ouvriers,* je fus ébloui et attendri. Il y avait tant d'années que nous attendions un peu de poésie forte et vraie! Il est impossible, à quelque parti qu'on appartienne, de quelques préjugés qu'on ait été nourri, de n'être pas touché du spectacle de cette multitude maladive, respirant la poussière des ateliers, avalant du coton, s'imprégnant de céruse, de mercure et de tous poisons nécessaires à la création des chefs-d'œuvre, dormant dans la vermine au fond des quartiers où les vertus les plus humbles et les plus grandes nichent à côté des vices les plus endurcis et des vomissements du bagne; de cette multitude soupirante et languissante à qui *la terre doit ses merveilles;* qui sent *un sang vermeil et impétueux* couler dans ses veines; qui jette un long regard chargé de tristesse sur le soleil et sur l'ombre des grands parcs, et qui, pour suffisante consolation et réconfort, répète à tue-tête son refrain sauveur: Aimons-nous! »

La crise passée, l'exaltation se dissipa, et la vie, de nouveau, reprit Baudelaire, la vie terrible avec son quotidien cortège de soucis et de rancœurs. Le poète avait de nombreuses dettes, et, pour fuir la meute avide des créanciers acharnés après lui, il alla tour à tour habiter les coins les plus opposés de la capitale. Mais ne rencontrant nulle part la quiétude désirée, en janvier 1850, il accepta de s'exiler à Dijon, où la rédaction d'un journal conservateur lui était offerte. Il n'y demeura que fort peu de temps. Son indépendance de caractère ne put s'astreindre à garder à la publication sa nuance politique bien déterminée: dès le second numéro, au grand effroi des directeurs et des abonnés, il avait fait du journal gouvernemental un journal d'opposition!

Le coup d'Etat de 1851 détourna définitivement Baudelaire de la politique. Il revint à la littérature et, un instant, songea à écrire des romans. Dans une lettre, en date du 20 mai 1852, il contait ses projets à Poulet-Malassis : « Je suis décidé à rester désormais étranger à toute la polémique humaine, et plus décidé que jamais à poursuivre le rêve supérieur de l'application de la métaphysique au roman. » Hélas! et bien qu'il eût pris, à ce sujet, des engagements avec plusieurs directeurs de journaux et de revues, le poète ne termina aucun des plans qu'il avait ébauchés. Toujours, sa volonté de travailler se trouvait paralysée par les difficultés qu'il éprouvait à assurer son existence — celle surtout de Jeanne Duval. Fatalité déplorable! et qui nous prive, à coup sûr, de quelques précieux chefs-d'œuvre au charme étrange et secret. Par les titres des romans et des nouvelles qu'il eut l'intention d'écrire, par les développements som-

maires qui les accompagnent, il est aisé de deviner quelles eussent été dans cette voie les idées directrices du génie de Baudelaire: *Le crime au collège, Les Enseignements d'un Monstre, La Maîtresse vierge, Les Tribades, Une infâme adorée, L'Amour parricide, Les Enfants précoces,...* autant de peintures vigoureuses, qu'il nous faut regretter, des misères morales et des dépravations humaines, des corruptions et des vices modernes, où tout le pessimisme tragique et sombre du poète se fût retrouvé.

Une grande passion littéraire, qui devait l'occuper jusqu'à sa mort, s'était d'ailleurs emparée de Baudelaire, au point de lui faire négliger ses autres travaux. La lecture des œuvres d'Edgar Poe lui avait causé une telle émotion, il avait reconnu chez l'auteur du *Corbeau* une sensibilité si proche parente de la sienne, que le désir lui était venu d'être le très fidèle et très pieux traducteur du poète américain : « ... En 1846 ou 1847, j'eus connaissance de quelques fragments d'Edgar Poe: j'éprouvai une commotion singulière. Ses œuvres complètes n'ayant été rassemblées qu'après sa mort en une édition unique, j'eus la patience de me lier avec des Américains vivant à Paris pour leur emprunter des collections de journaux qui avaient été dirigés par Edgar Poe. Et alors je trouvai, croyez-moi si vous voulez, des poèmes et des nouvelles dont j'avais eu la pensée, mais vague et confuse, mal ordonnée, et que Edgar Poe avait su combiner et mener à la perfection (1)... »

Ainsi, grâce à une remarquable affinité d'idées, Baudelaire se reconnaissait dans l'œuvre extraordinaire dont il allait entreprendre la traduction. En l'imagination de son modèle, sans cesse en quête du surnaturel et de l'invisible, il retrouvait la sienne propre. Par tout ce qu'elle offrait d'exceptionnel, la vie même d'Edgar Poe, cette vie si triste, si lamentable, que dénaturaient tant de légendes injurieuses, lui paraissait singulièrement captivante. Il en aimait les contrastes violents. Il comprenait l'humeur vagabonde de cet Américain, si différent de ses compatriotes; l'indépendance de cet esprit si peu pratique, se complaisant dans le rêve et la méditation, créant, à ses heures et à sa guise, d'inimitables chefs-d'œuvre qui bouleversaient toutes les notions acquises; la noblesse jamais démentie de ce caractère sans égal, torturé par la douleur d'un idéal impossible; la grandeur de cette âme qui savait demeurer digne, même aux instants d'apparente déchéance.

On conçoit avec quelle sympathie, avec quelle dévotion le poète aborda sa tâche. Il n'est pas, en dehors de ces deux préfaces: *Edgar*

(1) Lettre à Armand Fraisse (1858).

Poe, sa vie et ses œuvres, et *Notes nouvelles sur Edgar Poe,* de plaidoyer plus chaleureux, plus éloquent en faveur du génie malheureux, méconnu et méprisé. Comme s'il se fût vraiment identifié à lui, Baudelaire épousa les amitiés et les haines de Poe. Par une pensée touchante, il mit en tête de sa traduction le nom de Maria Clemm, cette mère indulgente et dévouée du conteur américain. Et douze années durant, avec une constante ferveur et un talent prodigieux, malgré les difficultés de toutes sortes que comportait une telle entreprise, il transposa dans sa langue brillante, d'une si rare précision, les poèmes hallucinants et les histoires merveilleuses d'Edgar Poe (1).

La fréquentation de ce vaste et profond génie exerça sur Baudelaire la plus vive influence. Il adopta, en quelque sorte, l'esthétique raffinée et la manière mystérieuse de l'auteur du *Corbeau*. Comme celui-ci, par haine de la simplicité, qu'il considérait comme peu compatible avec le caractère de son époque, il rechercha l'étrange et l'extraordinaire, et fit de l'étonnement l'un des éléments essentiels de la beauté littéraire. Restreignant dans la production artistique, la part du hasard, de l'accidentel, il plaça l'inspiration sous le joug absolu de la volonté, proclama l'originalité « chose d'apprentissage », et soutint, contre les amateurs de *délire,* que l'œuvre parfaite est le fruit du labeur patient et raisonné.

Un immense succès accueillit la parution des premiers contes. Chacun rendit hommage à la valeur d'une traduction qui avait toute l'ampleur d'une création véritable, tant l'auteur, grâce à son entière communion d'idées avec son modèle, avait su s'y montrer libre et personnel. Les noms du poète français et du poète américain, confondus dans la même admiration, furent désormais inséparables.

En 1857, enfin, Baudelaire se décida à réunir ses poèmes en un volume dont il confia l'édition aux soins de son ami Poulet-Malassis. Seule, sa haute conscience littéraire l'avait empêché jusqu'ici de livrer au public, dans sa totalité, et avant qu'il en eût arrêté la forme définitive, une œuvre conçue et exécutée depuis maintes années. La publication en avait été annoncée plusieurs fois déjà : en 1846, sur la couverture de son *Salon,* et sous le titre des *Lesbiennes;* en 1850, dans le *Magasin des Familles,* qui donnait le *Châtiment de l'orgueil* et le *Vin des honnêtes gens,* extraits d'un livre, les *Limbes,* à paraître incessamment. Le titre de *Fleurs du mal* figura pour la première fois, en 1855, dans la *Revue des Deux Mondes,* qui insérait dix-huit pièces

(1) La suite des *Histoires extraordinaires* fut donnée dans le *Pays* en 1856. La préface en avait été publiée, dès 1852, dans la *Revue de Paris.* Les *Nouvelles histoires extraordinaires* parurent en 1857. La traduction du *Corbeau* date de 1853.

de Baudelaire (1). La grave revue s'excusait presque, auprès de ses lecteurs, d'oser leur offrir cette gerbe précieuse et rare: « En publiant les vers qu'on va lire, disait une note de la rédaction, nous croyons montrer une fois de plus combien l'esprit qui nous anime est favorable aux essais, aux tentatives dans les sens les plus divers. Ce qui nous paraît mériter ici l'intérêt, c'est l'expression vive et curieuse, même dans sa violence, de quelques défaillances, de quelques douleurs morales que, sans les partager ni les discuter, on doit tenir à connaître comme un des signes de notre temps. Il nous semble d'ailleurs qu'il est des cas où la publicité n'est pas seulement un encouragement, où elle peut avoir l'influence d'un conseil utile, et appeler le vrai talent à se dégager, à se fortifier, en élargissant ses voies, en étendant son horizon (2). » Ainsi, par la nouveauté, par l'intensité des sensations qu'ils éveillaient, ces poèmes sollicitaient impérieusement l'attention, faisaient naître dans les esprits un trouble singulier, une inquiétude inaccoutumée. Baudelaire pouvait-il souhaiter plus probant témoignage de la puissance de son génie?

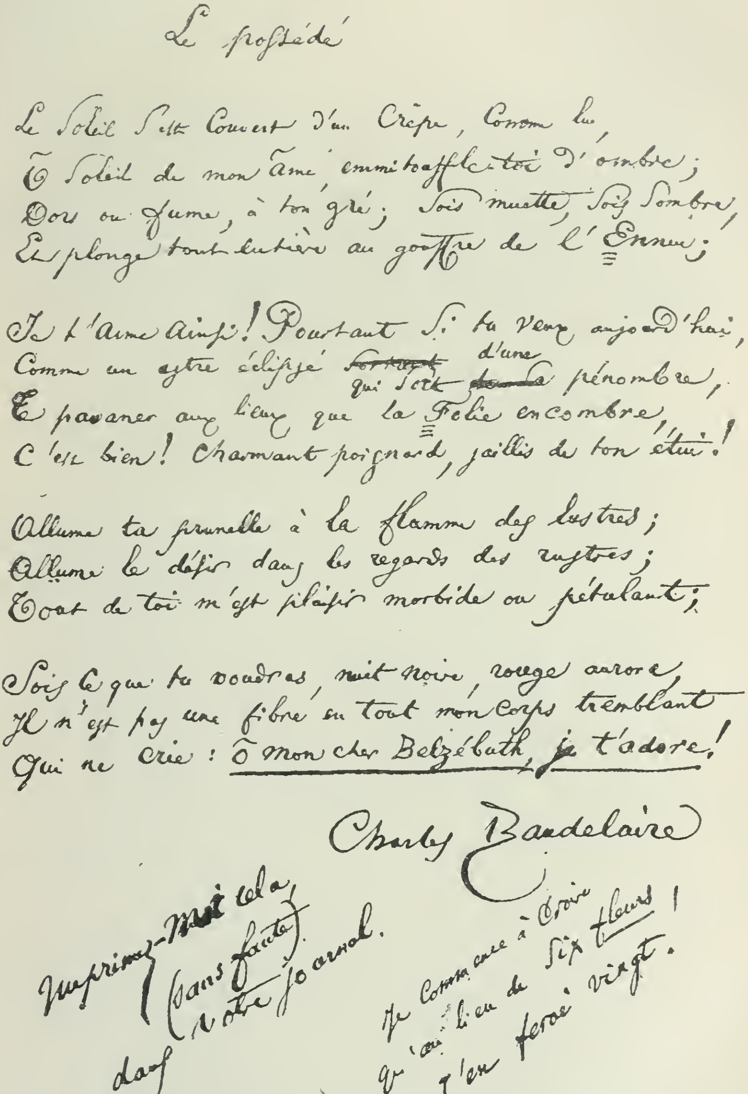
L'impression produite par les *Fleurs du mal* fut prodigieuse. Un grand bruit se fit autour de l'auteur. Chacun prit position, pour ou contre, personne ne demeura indifférent. Les partisans de la littérature rose se cabrèrent, flagellés par la violence de cette œuvre, où le poète a mis, selon l'expression de Dante, « le suc le plus âcre de son âme ». Un frisson d'horreur les secoua devant cette suite de tableaux lamentables et tragiques, rapportés par un explorateur minutieux des gouffres du monde parisien. La vérité leur fit peur de ces analyses implacables de la conscience humaine: ils tremblèrent de se voir en présence de

... la ménagerie infâme de leurs vices.

C'est que, dans ses peintures vigoureuses et franches, Baudelaire ne nous faisait grâce d'aucun ton, n'omettait aucun détail. Tout ce qui meut, hante, accable et torture l'homme — les spleens et les angoisses, les hystéries et les fièvres, les crimes et les remords — s'y accuse en un relief saisissant. Le troupeau misérable des déshérités et des parias — bohémiens errants, courtisanes flétries, veuves que l'on raille, assassins pitoyables, artistes en proie à « l'idéal rongeur » — y étale ses blessures, y clame ses rancœurs, ses douleurs et ses haines. Mais les cieux sont déserts vers lesquels montent les cris

(1) Voici quels étaient ces poèmes : *Au lecteur, Reversibilité, Le Tonneau de la haine, Confession, L'Aube spirituelle, La Volupté, Voyage à Cythère, A la belle aux cheveux d'or, L'Invitation au voyage, Mœsta et errabunda, La Cloche, L'Ennemi, La Vie antérieure, Le spleen, Remords posthumes, Le Guignon, La Béatrice, L'Amour et le Crâne.*

(2) *Revue des Deux-Mondes*, 1er juin 1855.



Le possédé

Le Soleil s'est couvert d'un Crêpe, Comme lui,
Ô Soleil de mon âme, emmitouffle-toi d'ombre;
Dors ou fume, à ton gré; sois muette, sois sombre,
Et plonge tout entière au gouffre de l'Ennui;

Je t'aime ainsi! Pourtant si tu veux aujourd'hui,
Comme un astre éclipsé ~~sortant~~ qui sort ~~de la~~ d'une pénombre,
Te pavaner aux lieux que la Folie encombre,
C'est bien! Charmant poignard, jaillis de ton étui!

Allume ta prunelle à la flamme des lustres;
Allume le désir dans les regards des rustres;
Tout de toi m'est plaisir morbide ou pétulant;

Sois ce que tu voudras, nuit noire, rouge aurore,
Il n'est pas une fibre en tout mon corps tremblant
Qui ne crie: Ô mon cher Belzébuth, je t'adore!

Charles Baudelaire

Imprimez-moi cela, (sans faute) dans votre journal.

Je commence à croire qu'au lieu de six fleurs! j'en ferai vingt.

Un Manuscrit de Baudelaire

atroces de ces réprouvés, et c'est en vain que les infortunés tendent des mains avides vers l'image obsédante des félicités passées: les enthousiasmes, les croyances de leur jeunesse sont bien taris pour toujours; leurs aspirations à la délivrance retombent à terre, fourbues; en eux, l'espérance

comme une chauve-souris
S'en va battant les murs de son aile timide
Et se cognant la tête à des plafonds pourris (1).

Aucun effort ne pourra vaincre l'irréparable. Les « grandes ailes blanches » de leurs chimères traîneront sans cesse dans la fange immonde de l'existence; le beau navire de leurs illusions n'appareillera plus pour les Icaries et les Eldorados ; leurs désirs, « en caravanes », déserteront les chemins des pays mystérieux

Où tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté ! (2)

Et bientôt, sous leurs yeux agrandis par l'horreur, défilent lourdement « les corbillards de leurs rêves ».

Nul, avant Baudelaire, n'avait rendu d'aussi poignante façon cette odyssée de la créature en lutte avec l'inéluctable destin. Jamais sanglots plus désolés n'avaient retenti par le monde. Jamais psychologie plus complète de l'âme n'avait été tentée. L'ennui qui dévore les esprits vite dégoûtés des bonheurs vulgaires; les transports furieux de l'amour exacerbé par les raffinements d'une maladive curiosité; l'exaspération de toutes les passions, de tous les vices qui grondent et pullulent au cœur de chaque être; tout ce qui distingue et caractérise essentiellement l'individu vivant dans l'atmosphère énervante d'une grande ville, au déclin d'une civilisation déjà vieille: voilà ce que le poète avait traduit avec une franchise et une simplicité grandioses, en un style éclatant et ferme qui rappelle par instants celui de la Bible.

Ah! cela ne ressemblait en rien, certes, aux chants puérils et sans vigueur, aux analyses superficielles, à la grandiloquence verbale, aux jongleries de mots et de rythmes dont s'étaient jusqu'alors contentés même les meilleurs de ses contemporains, pour raconter leurs petites mésaventures sentimentales, ou dire leur amour de la nature! Rien de fade, rien de bêtement naïf, rien d'affecté dans cette œuvre forte, complexe comme les sujets qu'elle aborde, brutale et sincère comme la vérité dont elle est le reflet. On sent que Baudelaire n'a voulu ni fermer les yeux au spectacle du mal rencontré partout, ni se boucher

(1) *Spleen.*
(2) *L'Invitation au Voyage.*

les oreilles pour se dérober aux lamentations qu'il entendait monter autour de lui. Le poète a su rester un homme, sans consentir jamais à se diminuer, à se châtrer.

Personne, alors, ne discerna, parmi tant d'accents empreints d'un pessimisme intense, les échos de l'universelle et profonde pitié qui traverse les pièces les plus amères des *Fleurs du mal*. Auprès des Possédés et des Inassouvis, auprès des Martyrs et des esclaves de l'Idée fixe, on ne prit point garde à la présence des Béatrices et des Vierges, des Trônes et des Dominations; on oublia cet idéal en perpétuel contact avec des réalités répugnantes, et qui semble placé là comme l'indice certain d'une rédemption possible. On préféra faire grief au poète de n'avoir pas présenté l'homme et la vie sous leurs seuls beaux côtés, et de n'avoir pas montré la nature, cette « mère » et cette « nourrice », meilleure qu'elle n'est.

Le poète répondit à ces divers reproches. Il revendiqua hautement la liberté de tout dire, le droit d'obéir aux impulsions de sa sensibilité. En vertu de quel principe d'art interdirait-on à un écrivain de traiter tel sujet qui lui convient, et d'incorporer à son œuvre les éléments qu'il tire de sa propre expérience? « Pourquoi donc toujours la joie? demandait Baudelaire dans une lettre à Jules Janin. Pour vous divertir peut-être. Pourquoi la tristesse n'aurait-elle pas sa beauté? Et l'horreur aussi? Et tout? Et n'importe quoi?... Pourquoi le poète ne serait-il pas un broyeur de poisons aussi bien qu'un confiseur, un éleveur de serpents pour miracles et spectacles, un psylle amoureux de ses reptiles et jouissant des caresses glacées de leurs anneaux en même temps que des terreurs de la foule?

Quant à la nature, bien qu'il en eût chanté parfois les mélancoliques aspects, les mystérieuses harmonies, il ne se défendait point de ne pas l'aimer. Mais était-ce sa faute s'il demeurait indifférent, lui dont les yeux gardaient le souvenir des luxuriantes végétations tropicales, devant les sites champêtres de la banlieue parisienne? Pouvait-il empêcher que son attention fût requise surtout par l'impérieux appel des cités? « Vous me demandez des vers *sur la nature,* écrivait-il à Fernand Desnoyers, sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes — le soleil, sans doute ? Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux et que mon âme est rebelle à cette singulière religion nouvelle qui aura toujours, ce me semble, pour tout être *spirituel,* je ne sais quoi de *shocking*. Je ne croirai jamais que l'*âme des dieux habite dans les plantes,* et, quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la nature florissante

et rajeunie quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel — un je ne sais quoi qui frise l'impudence.

. . . . . .

» Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines. »

Une odieuse imputation fut lancée contre Baudelaire: on prétendit que le réalisme de ses poèmes était une atteinte à la décence, et, pour ce motif absurde, la justice incrimina ce pur artiste, ce serviteur désintéressé de la Beauté. En vain, comme s'il eût songé à répondre par avance à ses accusateurs, avait-il mis en épigraphe à son œuvre ces quelques vers d'Agrippa d'Aubigné:

On dit qu'il faut couler les exécrables choses,
Dans le puits de l'oubli et au sépulcre encloses,
Et que par les escrits, le mal ressuscité
Infectera les mœurs de la postérité ;
Mais le vice n'a point pour mère la science,
Et la vertu n'est pas fille de l'ignorance.

(Les Tragiques), livre II.

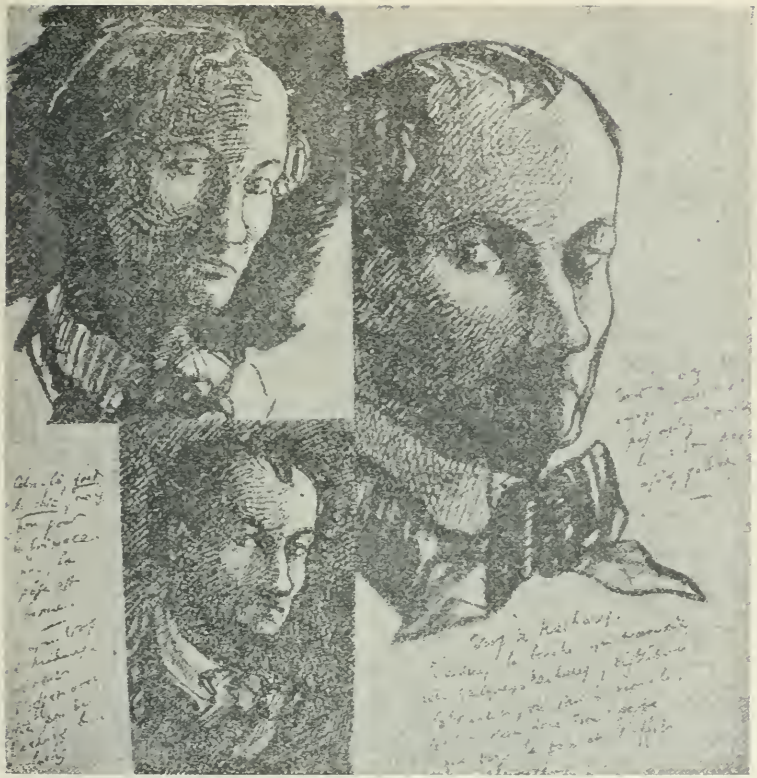
Il fut condamné à l'amende et à supprimer de son livre six pièces jugées particulièrement obscènes. Pareille sentence confond l'imagination! Et l'on ne sait s'il faut s'indigner de l'infamie des magistrats qui osèrent la rendre, ou s'amuser de leur ridicule hypocrisie. Voici l'un des poèmes que la pudibonderie malfaisante des « souteneurs » de la morale publique a si longtemps soustraits à notre admiration. Sa lecture permettra d'apprécier, sans doute, la mentalité de vieille bigote de ceux qui y virent un outrage aux bonnes mœurs:

A CELLE QUI EST TROP GAIE

Ta tête, ton geste, ton air
Sont beaux comme un beau paysage.
Le rire joue en ton visage
Comme un vent frais dans un ciel clair.

Le passant chagrin que tu frôles
Est ébloui par la santé
Qui jaillit comme une clarté
De tes bras et de tes épaules.

Les retentissantes couleurs
Dont tu parsèmes tes toilettes
Jettent dans l'esprit des poètes
L'image d'un ballet de fleurs.



Trois portraits de Baudelaire, par lui-même

Ces robes folles sont l'emblème
De ton esprit bariolé,
Folle dont je suis affolé,
Je te hais autant que je t'aime.

Quelquefois dans un beau jardin
Où je traînais mon atonie,
J'ai senti, comme une ironie,
Le soleil déchirer mon sein.

Et le printemps et la verdure
Ont tant humilié mon cœur
Que j'ai puni sur une fleur
L'insolence de la nature.

Ainsi, je voudrais, une nuit,
Quand l'heure des voluptés sonne,
Vers les trésors de ta personne
Comme un lâche ramper sans bruit,

Pour châtier ta chair joyeuse,
Pour meurtrir ton sein pardonné
Et faire à ton flanc étonné
Une blessure large et creuse,

Et, vertigineuse douceur,
A travers ces lèvres nouvelles,
Plus éclatantes et plus belles,
T'infuser mon venin, ma sœur.

*
* *

Baudelaire ressentit de cette aventure un coup terrible. Il ne put admettre que le livre où il avait répandu tout le meilleur de lui-même, les aspirations de sa jeunesse, les expériences douloureuses de sa maturité, ne fût qu'un recueil de peintures malsaines, offensant pour la pudeur: « La France a horreur de la poésie, de la vraie poésie, se plaignait-il à M. Ancelle; elle n'aime que les saligauds comme Béranger et de Musset... Faut-il vous dire, à vous, qui ne l'avez pas plus deviné que les autres, que dans ce livre atroce j'ai mis tout mon cœur, toute ma tendresse, toute ma religion (travestie), toute ma haine. Il est vrai que j'écrirai le contraire, que je jurerai mes grands dieux que c'est un livre d'art pur, de singerie, de jonglerie; et je mentirai comme un arracheur de dents. »

Les sympathies et les affections, fort heureusement, ne lui firent pas défaut. Les plus illustres des maîtres d'alors, les critiques en vedette, lui écrivirent des lettres ou lui consacrèrent des articles dont il tira un très légitime orgueil: « Vous avez doté le ciel de l'art d'on ne sait quel rayon macabre; vous avez créé un frisson nouveau, » lui assurait Victor Hugo. « Il y a du Dante dans l'auteur des *Fleurs du mal*, proclamait Barbey d'Aurevilly, mais c'est du Dante d'une époque déchue, c'est du Dante athée et moderne, du Dante venu après Voltaire, dans un temps qui n'aura point de saint Thomas. » Flaubert lui écrivait: « Vous avez trouvé moyen de rajeunir le romantisme. Vous ne ressemblez à personne, ce qui est la première de toutes les qualités. L'originalité du style découle de la conception; la phrase est toute bourrée par l'idée à en craquer. » Il concluait, après avoir cité les pièces qu'il aimait entre toutes: « En résumé, ce qui me plaît avant tout dans votre volume, c'est que l'art y prédomine. Et puis, vous chantez la chair sans l'aimer, d'une façon triste et détachée, qui m'est sympathique. » Et Villiers de l'Isle-Adam affirmait à son tour: « Baudelaire est le plus puissant, et le plus un, par conséquent, des penseurs désespérés de ce misérable siècle! Il frappe, il est vivant, il voit! Tant pis pour ceux qui ne voient pas. »

Le découragement passé, une fièvre de travail s'empara bientôt de Baudelaire, qui commença les *Petits poèmes en prose*. Au moyen d'un style poétique et musical, assez souple pour s'adapter aux émotions successives de l'âme, assez fluide pour suivre les ondulations capricieuses du rêve, il essaya de rendre d'insaisissables impressions, des sensations complexes et d'une extrême ténuité, que nul, avant lui, n'avait encore soumises au joug du Verbe: « C'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand, écrivait-il à Arsène Houssaye, auquel il dédiait ces pages légères, que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue et d'appliquer à la description de la vie moderne ou plutôt d'une vie moderne plus abstraite, le procédé qu'il avait appliqué à la peinture de la vie ancienne, si étrangement pittoresque. »

De cette tentative, il sut tirer des résultats merveilleux. Grâce à la forme hybride dont il se servit, à cette langue qui n'avait ni la sécheresse de la prose ni le vague et l'indéterminé de la poésie, en même temps qu'il put fixer les nuances les plus fugitives de la pensée, il lui fut aisé de noter avec précision et avec leur particulière physionomie mille détails savoureux et rares.

En 1859, un livre étrange, les *Paradis Artificiels,* vint encore attester l'énergie créatrice de Baudelaire. En y mêlant ses réflexions personnelles et ses propres remarques, le poète résumait l'ouvrage de Thomas de Quincey. Il décrivait les hallucinations produites par le terrible poison qu'est l'opium, étudiait les phases de l'emprise du haschisch, et expliquait les déformations étonnantes que ce dernier fait subir aux sentiments. Les effets magiques du chanvre indien, il les avait d'ailleurs éprouvés lui-même, aux séances de l'hôtel Pimodan où Théophile Gautier et tant d'autres littérateurs de l'époque ne dédaignaient pas venir goûter les joies paradisiaques provoquées par le dawamesk. L'auteur ne ménageait point les blâmes à ceux qui recherchaient ainsi l'oubli momentané de la réalité. Il montrait de quelle rançon douloureuse étaient bientôt payés de trop courts instants de bonheur ; et il exhortait les hommes à s'alléger du poids de l'existence seulement par le travail et la contemplation.

Les *Paradis Artificiels* tinrent une grande place dans les préoccupations de Baudelaire. L'opinion de ses amis sur ce livre lui importait beaucoup: « Je vous dirai, écrivait-il à Poulet-Malassis, qu'il m'eût été agréable que vous me disiez votre sentiment sur la physionomie générale du livre, et en particulier sur l'*Opium*. De Quincey est un auteur affreusement conversationniste et digressionniste, et ce n'était pas une petite affaire que de donner à ce résumé une forme dramatique et d'y introduire l'ordre. De plus, il s'agissait de fondre mes sensations personnelles avec les opinions de l'auteur original et d'en

Dessin de Baudelaire
(Communiqué par M. Jean-René Aubert)

faire un amalgame dont les parties fussent indiscernables. Ai-je réussi?... »

Ai-je réussi! Toute sa haute conscience littéraire est dans ces trois mots. Nul ne poussa plus loin le souci de réaliser juste ce qu'il avait conçu. Il travaillait lentement; corrigeant et remaniant sans relâche, il revenait avec obstination sur les mêmes endroits, n'abandonnait une page que lorsqu'il était sûr de n'avoir rien laissé au hasard: « Le génie doit, comme le saltimbanque apprenti, risquer de se rompre mille fois les os en secret avant de danser devant le public. L'inspiration, en un mot, est la récompense de l'exercice quotidien (1). »

Cependant, des ennuis et des chagrins s'abattaient sur Baudelaire. A cause de son procès, les directeurs de journaux et de revues faisaient maintenant des difficultés pour accepter les articles qui lui assuraient le pain de chaque jour. Et cela au moment où il lui fallait payer la pension, dans une maison de santé, de Jeanne Duval, devenue tout à coup paralytique. Le découragement l'accabla. Un instant, il songea à aller rejoindre sa mère, veuve depuis quelque temps, et qui vivait à Honfleur, seule, parmi ses souvenirs et ses regrets. Mais,

(1) *L'Art romantique.* — Préface des *Martyrs ridicules,* de Léon Cladel.

La femme sans nom, dessin de BAUDELAIRE
Communiqué par M. Maurice TOURAEUX

comme tant d'autres, ce projet n'eut pas de suite. D'ailleurs, Richard Wagner venait d'arriver à Paris. Baudelaire, qui s'en était fait aussitôt l'apôtre fidèle, entreprit de le défendre avec une ardeur sans égale. Il avait pressenti le génie du maître allemand, et il en avait aimé d'instinct le caractère et les tendances révolutionnaires : « Ç'a été cette musique, écrivait-il, une des grandes jouissances de ma vie ; il y a bien quinze ans que je n'ai senti pareil enlèvement (1). » L'article qu'il consacra, dans la *Revue Européenne,* aux théories du drame wagnérien, montre sa compréhension absolue du compositeur d'outre-Rhin, insulté « par la populace des esprits frivoles » parce qu'il secouait les torpeurs et bouleversait les séculaires routines.

(1) Lettre à Poulet-Malassis, 16 février 1860.

Vers la même époque, le poète des *Fleurs du mal* rencontra Constantin Guys, homme singulier, artiste d'un talent puissant, qui concentra dans ses dessins, tous inspirés par des sujets ultra-modernes, « la saveur amère ou capiteuse du vin de la vie ». Comme naguère avec Edgar Poe, Baudelaire se découvrit de secrètes affinités avec Guys. Il apprécia les curiosités — si voisines des siennes — de ce peintre des filles et des plaisirs parisiens dont il loua, en divers articles que publia le *Figaro,* le caractère bizarre et violent, la vision aiguë, la rapidité de conception et d'exécution qui semblaient annoncer la venue prochaine des impressionnistes.

En 1861, tandis que paraissait, chez Poulet-Malassis, une édition nouvelle des *Fleurs du mal,* enrichie de trente et un poèmes, Baudelaire donnait à la *Revue Fantaisiste,* sous ce titre: *Réflexions sur quelques-uns de mes contemporains,* une série de critiques brillantes où étaient analysées et commentées les œuvres de Victor Hugo, Théophile Gautier, Leconte de l'Isle, Théodore de Banville, Auguste Barbier, Pétrus Borel, Pierre Dupont, M^me^ Desbordes-Valmore. L'idée lui vint alors d'obtenir une consécration officielle. La mort de Scribe laissait un fauteuil vacant à l'Académie: il posa sa candidature. On crut à une mystification, et quand le poète alla rendre les visites d'usage, les Viennet, les Villemain et d'autres échantillons aussi médiocres de l' « éminente Compagnie » ne craignirent pas de lui infliger des fins de non-recevoir dédaigneuses ou outrageantes. Il se désista après le premier tour de scrutin, où son nom ne fut pas même prononcé.

La traduction d'*Eureka,* ce rêve cosmogonique où Edgar Poe cherchait à deviner le secret de l'univers, puis, l'année suivante, celle des *Histoires grotesques et sérieuses,* clôturèrent glorieusement la carrière littéraire de Baudelaire. Désormais, c'est à peine si de rares articles le rappelèrent, par instants, au souvenir du public. A bout de courage, torturé de ne pouvoir s'acquitter des dettes qu'il avait contractées, il imagina, dans l'espoir de gagner quelque argent, d'aller en Belgique faire des conférences. Mais, là, des aventures désolantes l'attendaient. Il ne toucha pas l'indemnité promise. Et puis le bruit courut — il se trouva des imbéciles pour le croire — qu'il appartenait à la police française. Néanmoins, jusqu'en 1866, dans la plus inextricable des situations financières, il demeura à Bruxelles, étudiant sous leurs faces multiples les mœurs et les opinions d'un pays qu'il exécrait, amassant des documents pour un livre qu'il rêvait d'écrire, et où se fussent donné libre cours toutes ses haines, toutes ses aversions. Si l'on en juge par les notes nombreuses qu'il laissa, il eût mis, dans cette peinture de la vie belge, avec l'impitoyable sagacité, la

franchise brutale, l'indépendance d'idées dont il était coutumier, ses plus éminentes qualités de critique d'art.

La paralysie, qui frappa soudain Baudelaire, interrompit son labeur. En mars 1866, dans une église de Namur, il tombait entre les bras de ses deux amis, Rops et Malassis. Ramené à Paris, par les soins de Mme Aupick, accourue à son chevet, il survécut quelques mois encore, incapable d'émettre un son, toute sa lucidité d'esprit concentrée dans le regard. Le 31 août 1867, il entra dans le suprême repos, après une longue agonie qu'adoucirent les caresses — retrouvées trop tard — d'une mère désolée.

*
* *

S'il est aisé de rencontrer, au cours du XIXe siècle, des poètes plus illustres que Baudelaire, il est impossible, par contre, d'en trouver un qui soit plus original, plus puissant, et dont l'influence se soit fait sentir avec autant de force et de persistance. Le premier, en un temps où triomphait l'art plastique et pittoresque des Hugo et des Gautier, où la littérature se contentait de peindre le monde extérieur, d'effleurer la surface des êtres et des choses, il osa cette psychologie audacieuse et troublante qui met à nu les plaies incurables, les blessures insoupçonnées. Doué d'une sensibilité suraiguë, il sut saisir et rendre les joies fébriles, les exaltations factices, les dépravations outrées, les satiétés et les désillusions qui, dans les sociétés décrépites et mourantes, exacerbent les désirs, brisent les nerfs, excèdent la chair, détraquent les âmes. Les contours les plus délicats de la pensée, les émotions les plus fuyantes de l'esprit, il les fixa avec les vocables qu'il fallait.

Surtout, personne, avant lui, n'avait fait à l'un des plus grossiers de nos sens — l'odorat — une place prépondérante dans la notation des impressions :

> Comme d'autres esprits voguent sur la musique,
> Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum (1).

Un de ses principaux titres à notre gratitude est d'avoir compris l'importance de ce procédé qui, en enrichissant d'éléments précieux le domaine de la poésie, lui donnait une force et une physionomie nouvelles.

On sait quel parti merveilleux tirèrent de sa trouvaille ceux qui

(1) *Les Fleurs du Mal.* La chevelure.

lui succédèrent. C'est dans les *Fleurs du Mal* qu'ont retenti d'abord toutes les « symphonies » d'odeurs qui passent dans les vers de Verlaine et, çà et là, dans les proses de Zola et de Huysmans.

Baudelaire eut encore l'incalculable mérite d'ouvrir à l'art une voie prodigieusement féconde lorsqu'il perçut, sous la diversité des formes changeantes qu'elle affecte, l'identité foncière de la nature.

> La nature est un temple où de vivants piliers
> Laissent parfois sortir de confuses paroles;
> L'homme y passe à travers des forêts de symboles
> Qui l'observent avec des regards familiers.
>
> Comme de longs échos qui de loin se confondent,
> Dans une ténébreuse et profonde unité,
> Vaste comme la nuit et comme la clarté,
> Les parfums, les couleurs et les sons se répondent (1).

Avec un rare bonheur, il discerna les affinités latentes, les « correspondances » qui existent entre nous et les choses, et il découvrit les équivalences propres à transposer toute impression de sa langue originelle dans une autre (2).

Si les *Fleurs du Mal* n'influencèrent guère les contemporains immédiats de Baudelaire, elles furent, aux environs de 1880, la source où vinrent boire les meilleurs d'entre les écrivains. Grâce à ce livre sans précédent, en effet, toute une génération de poètes — les symbolistes — put entreprendre non seulement de dégager la signification secrète de chaque objet, mais encore de rendre sensibles les suggestions qu'il provoque, même les plus vagues et les plus indécises (3).

Mais l'irrésistible attraction qu'exerça Baudelaire sur les imaginations vient surtout de ce qu'il traduisit, avec une intensité sans égale, les intimes besoins, les aspirations cachées des hommes de son temps. Son intelligence lucide lui permit d'apercevoir, à travers les laideurs et les artifices, côtoyant le mal qui régnait en maître dans la société,

---

(1) *Les Fleurs du Mal.* Correspondance.

(2) Dans son *Salon* de 1846, Baudelaire citait avec émotion ce passage d'Hoffmann où se trouvait affirmée la communauté d'origine de nos diverses sensations: « Ce n'est pas seulement en rêve, et dans le léger délire qui précède le sommeil, c'est encore éveillé, lorsque j'entends de la musique, que je trouve une analogie et une réunion intime entre les couleurs, les sons et les parfums. Il me semble que toutes ces choses ont été engendrées par un même rayon de lumière et qu'elles doivent se réunir dans un merveilleux concert. L'odeur des soucis bruns et rouges produit surtout un effet magique sur ma personne. Elle me fait tomber dans une profonde rêverie, et j'entends alors comme dans le lointain les sons graves et profonds du hautbois. »

(3) « *Les Fleurs du Mal,* écrivit Brunetière, demeurent le chef-d'œuvre de la poésie symboliste. » (*L'Evolution de la poésie lyrique.*)

Silhouette de Baudelaire, par Manet, *pour la* Musique *aux Tuileries*
Communiqué par A. Lemerre

les nostalgies d'idéal, les soifs de rêve, les efforts désespérés et vains tentés vers le bonheur. Et de la crise morale qui résultait de ce désaccord entre le milieu et les êtres, il fit la plus complète et la plus cruelle des analyses.

Il fut le poète de l'expérience, et c'est pourquoi, sans doute, après la justice impériale, des pédagogues comme Brunetière lui reprochèrent de s'être attaché à des sujets malsains et répugnants, trouvèrent à son œuvre un caractère d'immoralité. Etrange grief formulé sans cesse contre ceux qui n'eurent d'autre souci que la vérité, d'autre préoccupation que de donner la conception fidèle qu'ils se faisaient de l'existence! Est-ce que l'art ne se suffit pas à lui-même? Et n'est-il pas aussi ridicule de lui imposer des conditions de moralité que de vouloir lui faire exprimer des idées scientifiques ou politiques? Ce sera, au contraire, l'éternel honneur du poète des *Fleurs du mal* d'avoir osé regarder en face le spectacle de son siècle et d'avoir accepté l'homme moderne tout entier, avec ses tares et ses désirs impuissants, avec sa grâce maladive et ses plus honteuses défaillances. « Il n'y a qu'un art pernicieux, écrivit-il, c'est celui qui dérange les conditions de la vie. Le vice est séduisant, il faut le peindre séduisant; mais il traîne avec lui des maladies et des douleurs morales singulières; il faut les décrire... Il faut peindre les vices tels qu'ils sont ou ne pas les voir (1). »

(1) *L'Art romantique*. Drames et romans honnêtes.

En tout, en religion comme en politique, Baudelaire manifesta la plus grande indépendance d'esprit. Il ne s'inféoda jamais à aucun parti, rebelle aux singeries de la dévotion aussi bien qu'aux déclamations banales des Prudhommes et des Homais. Il avait fait le tour des dogmes assez pour en reconnaître l'inanité. Et s'il subsiste dans beaucoup de ses poèmes des traces indéniables de mysticisme, des élans qui paraissent être ceux de la foi, c'est que l'homme avait conservé malgré lui, ainsi qu'il arrive fréquemment, la façon de sentir de l'enfant, élevé dans les croyances et la pratique d'un culte.

D'ailleurs, ce qu'il appelait lui-même la « puissance de l'idée fixe » — la recherche de l'absolue perfection — le prémunit toujours contre les atteintes des clans et des coteries. Toutes ses préoccupations, tous ses efforts tendaient à revêtir d'une forme impeccable l'œuvre qu'il avait conçue. Rompu aux multiples secrets de son art, épris d'une langue sobre et robuste, du vers large et résonnant, il s'astreignit par un labeur patient, à couler dans le moule étroit de très courts poèmes les flots d'une inspiration jaillissante. De ce resserrement du lyrisme, de cette concentration voulue, il obtint des effets d'une rare puissance, une ampleur de pensée qui ouvre à l'esprit le champ d'horizons infinis.

Chez Baudelaire, le pessimisme ne fut pas, comme chez tant d'autres, le résultat de mésaventures biographiques. Une invincible tendance à s'analyser sans cesse, à regarder de très près la qualité de toutes les impressions reçues, lui gâta les plus légitimes plaisirs, lui fit concevoir le peu de valeur réelle des bonheurs auxquels il est aisé d'atteindre. D'autre part, l'examen des êtres et des choses ne fournit guère de sujets réjouissants. Pour l'observateur trop minutieux, la laideur et le mal sont partout: « Il est impossible, avouait-il, de parcourir une gazette quelconque, de n'importe quel jour, ou quel mois, ou quelle année, sans y trouver, à chaque ligne, les signes de la perversité humaine la plus épouvantable... Tout journal, de la première ligne à la dernière, n'est qu'un tissu d'horreur: guerres, crimes, vols, impudicités, tortures, crimes des princes, crimes des nations, crimes des particuliers, une ivresse d'atrocité universelle... Tout, en ce monde, sue le crime: le journal, la muraille et le visage de l'homme (1). »

Mais, nous avons tenté de le faire voir, son pessimisme s'accompagna d'une sympathie évidente pour les sacrifiés et les déchus. Dans un poème paru seulement dans la *Jeune France,* il trouvait des termes touchants pour dire la triste situation d'une malheureuse prostituée:

(1) *Œuvres posthumes.* — Mon cœur mis à nu.

Messieurs, ne crachez pas de jurons ni d'ordure
Au visage fardé de cette pauvre impure
Que déesse Famine a, par un soir d'hiver,
Contrainte à relever ses jupons en plein air.

Et c'est plus qu'une simple curiosité d'artiste qui le fit suivre tant d' « êtres singuliers », de « monstres rabougris », à travers les ruelles de la capitale.

Au même titre que Balzac et Delacroix, Baudelaire fut un novateur. Le rayonnement de son génie éclaira toute la littérature de la fin du dernier siècle. Et, de nos jours encore, chez plus d'un poète, se perçoivent les échos de sa voix attristée, disant l'amertume des destinées humaines.

GASTON SYFFERT.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant : Ernest REYNAUD.

Lisez tous les Samedis

Les Hommes du Jour

LA MIEUX FAITE
LA PLUS INTÉRESSANTE
LA MOINS CHÈRE

des Publications hebdomadaires illustrées

Le N° : **10** centimes

ABONNEMENTS... France ..... *un an*, **6** fr. *six mois*, **3** fr.
Étranger ..... — **8** fr. — **4** fr.

"HOMMES DU JOUR" parus

PREMIÈRE SÉRIE :

Clemenceau, Hervé, Jaurès, Drumont, Piequart, Fallières, Rochefort, Guesde, Déroulède, Combes, Rochette, d'Amade.

DEUXIÈME SÉRIE :

Brisson, Yvetot, Lépine, Sembat, Bunau-Varilla, Sébastien Faure, Barrès, R. Bérenger, Vaillant, P. Deschanel, Pelletan, Jean Grave.

TROISIÈME SÉRIE :

Delcassé, Briand, Pouget, Maujan, J. Reinach, Richepin, S. Pichon, Coutant (d'Ivry), Rouvier, Claretie, Allemane, Millerand.

QUATRIÈME SÉRIE :

Mirbeau, Rodin, Brousse, Lockroy, Viviani, Biétry, Descaves, J.-L. Breton, P. Bourget, M. Allard, Antoine, Gérault-Richard.

CINQUIÈME SÉRIE :

Jules Lemaître, Charles Malato, H. Maret, Marc Sangnier, Deibler, F. de Pressensé, M. Donnay, Griffuelhes, Ribot, Légitimus, Gohier, Maximilien Luce.

—— Chaque numéro, **0** fr. **10** ; franco, **0** fr. **15** ——
Chaque série coquettement brochée, **1** fr. **20** ; franco, **1** fr. **40**.

Les abonnements aux *HOMMES DU JOUR* sont remboursés en volumes à 3 fr. 50
(*Voir le dernier numéro des* Hommes du Jour)

RÉDACTION-ADMINISTRATION : **20, rue du Louvre. — PARIS**

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 8
= 1er Juillet 1909 =

JULES DALOU

Par PAUL CORNU

Buste de Dalou, par RODIN (Photographie DRUET).
(Musée du Luxembourg.)

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres
et l'Influence des Grands Morts de notre temps

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Elie Faure
Georges Pioch	Gustave Hervé	Paul Signac
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	L. et M. Bonneff
Gaston Syffert	Manuel Devaldès	A. Delannoy
Amédée Dunois	Miguel Almereyda	Paul Cornu
A. Silvestre	Raymond Darsiles	Dispan de Floran

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès
BAKOUNINE, par Amédée Dunois
BAUDELAIRE, par Gaston Syffert

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 15 juillet : **Gustave FLAUBERT**, par Henri Bachelin

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Daumier**
Karl Marx	**Maupassant**	**Michelet**
Blanqui	**Gœthe**	**Seurat,**
Edouard Manet	**Dickens**	etc.
Victor Hugo	**Jules Vallès**	

En faisant paraître cette nouvelle revue nous nous proposons un double but :
1° Présenter à ceux qui les ignorent ou ne les connaissent qu'imparfaitement, les hommes qui ont contribué à former la pensée moderne sous ses expressions : artistique, littéraire, scientifique et politique ;
2° Mettre de l'Unité, introduire un ordre dans la multitude des sensations éveillées en nous par les productions du génie humain.
Peintres, littérateurs, théoriciens, musiciens, savants, hommes politiques et hommes d'action ; maitres illustres consacrés par la renommée ; gloires plus obscures dont la notoriété ne dépassa jamais le cercle d'une élite, mais dont l'influence fut néanmoins prépondérante ; en un mot, tous ceux de nos aînés qui ont suscité les grands mouvements d'idées de la fin du XIX^e^ siècle et du commencement du XX^e^, ou enrichi d'un joyau nouveau la couronne de l'art, prendront place dans cette galerie.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

° Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier " °
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1^er^).

Jules Dalou (1838-1902)

Dalou est un gamin de Paris. Il naquit le 31 décembre 1838, rue de la Ferme-des-Mathurins. Son père, un ouvrier gantier, avait eu avant lui deux filles. Comme le père était laborieux, que la mère, une femme de tête, menait avec soin le ménage, on vivait sans trop de misère. Les enfants purent suivre l'école.

Les filles étaient en apprentissage et Jules, qui atteignait treize ans, allait à son tour tâter d'un métier, lorsque Carpeaux, alors élève à l'Ecole des Beaux-Arts et se trouvant à fréquenter l'atelier où travaillaient les deux sœurs, fut mis par elles en présence de dessins et de modelages exécutés par le gamin.

D'une autre situation sociale, les parents de Dalou se fussent opposés sans doute à des goûts que la bourgeoisie n'a jamais vu sans effroi naître chez ses fils. Les ouvriers ont moins d'appréhension : métier pour métier, mieux vaut suivre, si l'on peut, celui qu'on aime. Carpeaux ayant indiqué les voies et offert ses conseils et son soutien, il fut décidé que l'enfant, dont on pensait peut-être faire un gantier, serait sculpteur.

Il entra à la Petite Ecole, où Carpeaux était répétiteur, puis, après deux ans, à l'Ecole des Beaux-Arts. Il travaillait avec acharnement passionné et remportait, régulièrement, les succès des bons élèves. Mais, peu à peu détaché d'un enseignement qui s'accordait d'autant moins avec ses tendances intimes que celles-ci s'affirmaient davantage, il abandonna la poursuite des récompenses officielles.

Il se détournait d'une voie facile que sa grande aptitude à s'assimiler les manières et les styles lui eût rendue vite fructueuse. Une telle décision, de la part d'un artiste pauvre, est lourde en conséquences : ce ne sont pas les recherches originales qui nourrissent leur homme ; ou bien il y renoncera, pour employer à la satisfaction de ses besoins matériels son temps, ses forces, son talent ; ou bien il n'obéira qu'aux impulsions de sa nature et se verra bientôt, faute d'argent, dans l'impossibilité de rien réaliser de son rêve.

A vingt ans, la santé de la jeunesse, l'espoir d'un long avenir, la vaillance d'un génie qui se sent éclore rendent ces appréhensions légères. Dalou, délaissant l'Ecole, se mit à exécuter pour des fabricants

---

Les clichés qui ornent l'intérieur de ce numéro proviennent de la revue « Art et Décoration ».

des modèles de toutes formes et de tous styles. Même il trouva chez un empailleur, moyennant quatre ou cinq francs par jour, une occupation régulière qui donnait à croire qu'il renonçait à l'art.

Il n'y renonçait point ; mais ses moments de loisir étaient courts. Pourtant en 1867 il faisait recevoir au Salon (c'était son troisième succès) un « *Baigneur,* statue, plâtre », dont les qualités enchantèrent, sans les surprendre, les jeunes artistes ses amis. L'un d'eux, peu après, présentait Dalou à l'architecte de l'hôtel de Païva qui, l'agréant d'enthousiasme, lui commanda d'importants morceaux de décoration.

Sa réputation d'ornemaniste, vite répandue, lui procurait d'abondantes — quoique fugitives — prospérités. Il réapparut à l'Ecole, entra en loge pour le prix de Rome, qu'il avait manqué une fois déjà, le manqua de nouveau et, découragé, disparut sans retour. Il annonçait peu après la nouvelle de son mariage.

Il épousait, à vingt-sept ans, la nièce d'un camarade, Irma Vuillier, qui en avait dix-huit. Lui, n'avait toujours pas d'autre fortune que son talent et elle n'apportait pas d'autre dot qu'une intelligence ouverte, un esprit soigneusement cultivé, le goût sûr des gens de bon sens et une courageuse confiance dans la destinée de son mari.

Celui-ci serait un grand artiste — plus tard. Pour l'instant, il importait d'assurer le budget du ménage. Dalou entra chez de célèbres orfèvres, les frères Fannière, au taux de 1 fr. 50 puis 2 francs de l'heure, pour les fournir de modèles variés et anonymes, et, de temps en temps, sculptait au compte du décorateur Lefebvre des mascarons, des panneaux sculptés, des frontons, des cariatides qui font encore figure, de ci, de là, sur plus d'une maison parisienne.

Dès son mariage, il avait adopté les règles sévères de labeur assidu, de vie frugale, de fidélité au foyer qui seront siennes jusqu'à la mort et qui maintiendront à son intérieur bien moins la physionomie d'un milieu d'artiste que celle d'un milieu d'ouvriers. Modestes, les jeunes époux jouissent bientôt d'une relative aisance. Bien qu'une fille leur soit née, ils peuvent louer un atelier et Dalou trouve suffisamment de loisirs pour préparer son envoi au Salon de 1870, une *Brodeuse* qui lui attire, avec une troisième médaille, l'acquisition par l'Etat.

La Commune

Survient la guerre. Puis, la Commune.

Ici, ses biographes, gênés, ont glissé. Pourquoi ? Dalou fut un communard. Mais ce ne fut jamais un communard honteux, ni repenti. Il n'a pas agi, dans l'insurrection, en citoyen obscur perdu au fond des assemblées, ni en quelconque fédéré égaré dans les bataillons. Il a rempli un rôle — sans fracas, certes, et qui, si la Commune eût réussi,

TERRASSIER *(Terre cuite).*
(Petit-Palais.)

ne lui eût pas procuré une somme d'honneurs ni de richesses en rapport avec la lourde condamnation que lui coûta la défaite — mais un rôle encore, qu'il a postulé, accepté et accompli avec une parfaite conscience. Eviter cette période de sa vie, c'est éviter une de celles qui sont le plus propres à nous fixer sur l'étendue de son caractère.

En lui, tout est peuple. Il vit en ouvrier. Il pense en républicain. Si sa physionomie d'artiste est troublée par les inquiétudes, par des incertitudes constantes, par l'interminable combat entre les principes acquis et les impulsions du génie, sa physionomie d'homme est calme. On la dirait, du jeune âge au tombeau, figée dans l'immobilité d'une droiture parfaite.

Ouvrier et républicain, il l'était dès treize ans, dans le pauvre logis du gantier où l'Empire n'éteignit pas les espoirs de 48 et qui retentissait aux jours de gaieté, de l'éclat des chansons de Pierre Dupont, entonnées par toute la famille. Ouvrier et républicain, il l'est dans son ménage de travailleurs, simple et propret, encouragé par sa femme qui partage sa foi et espère, comme lui, le règne prochain de la paix et de la liberté. Il est, de plus, enfant de Paris. Comment ne serait-il pas Communard ?

Dans la fièvre de réorganisation qui saisit les Parisiens au lendemain du siège, des idées, répandues dès avant 48 dans maint journal d'art et dans les ateliers, prirent corps. Les artistes songèrent à se grouper corporativement pour défendre, contre les castes de dignitaires et les administrations fossilisées, les droits des talents nouveaux.

Le 13 avril 1871, une « assemblée générale » d'artistes adoptait un manifeste proclamant « la libre expansion de l'art dégagé de toute tutelle gouvernementale et de tous les privilèges » et organisant « le gouvernement du monde des arts par les artistes ». Le manifeste préconisait, entre autres moyens, la suppression des budgets réservés aux Ecoles des beaux-arts, d'Athènes et de Rome, à l'Institut, au Salon, aux commandes et secours officiels, l'augmentation, au contraire, des budgets destinés aux fêtes publiques et à l'enseignement artistique.

Le 17 avril, un comité était élu pour proposer des mesures précises au gouvernement insurrectionnel, touchant les monuments, les musées, les expositions courantes et l'enseignement. Le président en était Courbet. Dalou fut choisi parmi les sculpteurs. Le 16 mai, l'administration du musée du Louvre était révoquée par arrêté de Vaillant, délégué à l'Instruction publique, et, sur la proposition de la Commission fédérale des artistes, le peintre Oudinot était nommé administrateur-provisoire, le peintre Héreau et le sculpteur Dalou ses délégués-adjoints.

Dès le 19, Oudinot cesse de paraître au Louvre. Héreau et Dalou s'y installent, au contraire, et s'efforcent, d'une part, de se renseigner sur la véracité des accusations portées contre l'administration destituée,

d'autre part, de calmer les surexcitations d'une foule chaque jour plus affolée et plus menaçante. Un des attachés de l'ancienne conservation — M. Darcel — qui dès 1872 dépeignit dans la *Gazette des Beaux-Arts* cette situation avec les intentions d'hostilité contre la Commune qu'on peut supposer, prit la peine, cependant, d'affirmer que les deux délégués « s'étaient mis là afin de sauvegarder les musées contre les coquins que la Commune renfermait et qui tourbillonnaient autour d'elle ». Cette justification, il n'osa pas la produire sans réticences : c'est que, sur l'un au moins des deux délégués, il n'avait pas conservé que d'amènes souvenirs. Dalou, il s'agit de lui, n'était un homme ni aimable ni conciliant, en ces circonstances surtout. Persuadé qu'il avait une mission à remplir, il s'efforça de n'y pas manquer. Fréquemment, au comité, il intervint pour présenter ou pour approuver les mesures propres à la réalisation du manifeste du 13 avril. « M. Dalou, écrit Darcel, froid, réservé, parlait peu, mais ses paroles étaient d'or. Ainsi, il nous déclara le plus simplement du monde que, s'il eût été à la place de la Commune, il nous eût tous tenus en prison jusqu'à ce que les tableaux envoyés à Brest [par l'ancienne administration] fussent revenus au Louvre. »

Lorsqu'approchèrent les Versaillais et que flambaient les Tuileries, ni Héreau, ni Dalou ne quittèrent le Louvre. Un seul membre de l'ancienne conservation était resté dans le palais, Barbet de Jouy. Héreau lui signa, le 24 mai au matin, la déclaration suivante : « Je soussigné, déclare ne pas vouloir profiter de la liberté qui m'est offerte par M. Barbet de Jouy. Je me constitue prisonnier et demande des juges, ma conscience ne me reprochant rien. Abandonné par ceux qui m'avaient délégué, je crois que mon devoir est de rester et non de fuir... »

La femme de Dalou l'avait rejoint, avec leur fillette, âgée alors de quatre ans. Tous les trois, ainsi que Héreau, enfermés dans le bureau des délégués et gardés à vue par des employés, y demeurèrent pendant que les Versaillais parcouraient le palais, abandonné par les gardes nationaux. Le 24 au soir, Barbet de Jouy, qui savait que les abandonner c'était les clouer au mur, leur offrit, dans son propre bureau, une hospitalité que Dalou accepta par le billet suivant :

« En présence des difficultés sans cesse renaissantes, nous acceptons avec reconnaissance l'asile que vous voulez bien nous offrir dans votre cabinet, nous remettant sous votre sauvegarde. »

Enfin, le 25 au matin, Barbet de Jouy prenant le bras de M^me^ Dalou, qui portait sa fillette, et suivi des deux délégués, leur donnait à tous, avec la liberté, quelque chance de salut.

C'est le 6 juillet seulement que Dalou, qui était sous le coup d'un mandat d'amener, obtint, par surprise, de la préfecture de police, un passeport à son nom et put se transporter, avec les siens, à Londres,

où son ami d'enfance, le peintre et sculpteur Legros, qui jouissait dans ce pays d'adoption d'une grande notoriété, les attendait avec les secours de la plus cordiale affection.

En mai 1874, Dalou était, comme contumax et pour usurpation de fonctions publiques, condamné aux travaux forcés à perpétuité.

L'exil

Voilà donc les efforts de Dalou ruinés, sa réputation, qui naissait, étouffée, son pauvre pécule réduit à rien. Le voilà, lui, obligé de fuir le pays qu'il aime, dont les émotions vibrent si intensément en lui qu'il est incapable d'en exprimer d'autres et de s'attacher à des âmes étrangères. Il débarque, sans le sou, avec une femme et un enfant, sur une terre dont il ignore la langue. C'est un rare spectacle que de le voir remonter le courant hostile de la pauvreté, des jalousies et des préventions, et, après dix ans, rentrant dans sa patrie, y forcer par ses œuvres l'estime de ses pairs.

Ces dix années ne s'écoulèrent pas sans dégoûts, ni sans désespoirs. Mais Dalou qui, seul, eût succombé peut-être, est soutenu par l'énergique bon sens de la femme dont il a écrit lui-même, dans ses notes intimes, qu'elle lui avait « servi, par la rigidité et la droiture de son caractère, de soutien, de tuteur, comme à une frêle plante... Vive intelligence au service d'un grand cœur, caractère d'une droiture inflexible » elle est, au foyer comme à l'atelier, la sévère vertu, l'implacable sincérité qui détournent l'artiste des tentations du succès et lui permettent de découvrir enfin, à force de recherches impitoyables, un génie lent à s'affirmer.

Dalou, simplement redevenu ouvrier, travaille comme praticien. Mais Legros ne cesse de prodiguer en sa faveur les recommandations et les éloges ; il le fait connaître à de riches amateurs et d'importantes commandes permettent bientôt à l'exilé de reprendre l'ébauchoir. Les portes de la *Royal Academy* — le Salon d'outre-Manche — lui sont ouvertes. Le comte Carlisle, le duc de Westminster achètent de ses œuvres, et la presse artistique, en France même, leur fait un succès flatteur.

Ce succès, arrêté en France par des considérations qui ne relèvent pas de l'art, aux limites d'un petit cercle de gens désintéressés, ne connaît heureusement pas, à Londres, les mêmes obstacles. « Ici, écrit Dalou dans une lettre, loin d'être des hommes rejetés, honnis, vilipendés, les Anglais nous reçoivent à bras ouverts, et cela dans la classe la plus riche, noblesse ou bourgeoisie. On nous considère comme des hommes politiques et tout ce qui découle, comme conséquences, des événements politiques leur semble tout naturel... J'en puis parler

savamment, car je suis reçu dans quelques-unes des maisons les plus riches et de la plus ancienne noblesse. Ce n'est pas tres amusant toujours, mais ça prouve qu'on ne me regarde pas comme un gredin... »

Les commandes arrivent donc. Même, la reine demande à Dalou d'exécuter un monument à la mémoire de ses jeunes enfants morts. Le ménage du sculpteur recommence à jouir de quelque aisance, surtout lorsque, grâce toujours à Legros, il a été nommé professeur-adjoint de sculpture au Royal Collège.

L'estime croissante qui entoure Dalou ne l'attache pas, cependant, à l'Angleterre. Il n'a pu en apprendre la langue, et ses doigts, lorsqu'ils n'obéissent pas aux nécessités des commandes, en reviennent toujours à modeler des femmes de France. Qu'attend-il donc pour rentrer de l'exil? Ses amis ne peuvent-ils obtenir pour lui sinon la grâce, du moins un jugement définitif qui, sans aucun doute, acquittera le contumax? Par Coquelin, Dalou peut atteindre Gambetta. Et, un moment, il cède au désir. Dans le courant de 1878, une démarche est faite, par lui, auprès du tribun, qui répond: « Eh bien! dites-lui qu'il m'écrive! » Dalou se ressaisit: « Ecrire quoi? répond-il à l'intermédiaire. Une lettre de sollicitation? Une demande de grâce?... Non, bien loin d'employer de nouvelles influences, j'en veux finir avec toutes ces balançoires. Si tu peux avoir les papiers que j'ai eu le tort d'envoyer, brûle-les. Remercie Coquelin pour moi. Et puis, que personne ne se dérange plus, ce sera sérieux. » Ailleurs, il s'ouvre sur « ce maître opportuniste »: « J'ignore absolument ce que tu penses en politique et si tu as quelque considération pour certains hommes de ce monde. Quant à moi, ma profession de foi est tout entière dans ce vers de Musset:

Je ne fais pas grand cas des hommes politiques. »

Et comme un ami insiste, Dalou insiste, de son côté, en janvier 1879, pour qu'on le laisse rentrer le front haut, sans avoir sollicité ni grâce, ni faveur: « Il faut tout attendre d'une amnistie, partielle ou complète. Mais pas de démarches... Les démarches déjà faites pour moi n'ont eu pour résultat que de démontrer que je refusais absolument [à demander ma grâce], ce qui m'a fait plus de mal que de bien, car *le peu de dignité qu'un homme possède en lui ne compte, à notre époque, et surtout dans ce cas, que comme une mauvaise note*... La seule, la vraie, c'est la grande route, c'est l'amnistie. »

C'est par cette grande route que le 21 mai il rentre à Paris, dont il n'a pas, depuis huit ans, foulé le pavé. Il y reste quelques jours et revient à Londres achever la maquette qu'il destine, en secret, depuis déjà plusieurs mois, au concours ouvert par la Ville de Paris pour l'érection d'un monument à la République, place du Château-d'Eau.

Enfin, en octobre, il s'installe définitivement dans la capitale,

cependant qu'à la salle Melpomène sa maquette remportait auprès des artistes, des amateurs, comme du public, un énorme succès.

Quatre ans après, au Salon de 1883, ses deux bas-reliefs, la *Fraternité* et *Mirabeau répondant à Dreux-Brézé,* ranimaient cet enthousiasme. Les artistes décernaient à Dalou la médaille d'honneur et le gouvernement la croix.

« Je me souviens encore, écrit A. Wolff, de l'avoir vu rôder au Salon pendant les premiers temps qui suivirent son retour. Il semblait se tenir à l'écart et fuir les camarades d'autrefois dont il n'était pas sûr qu'ils fussent de ses amis ; il dut donc, pour ainsi dire, reconquérir toute sa situation, combattre les rancunes, anéantir les préjugés, vaincre le ressentiment politique, et il y parvint par le talent, et rien que par le talent, dans une explosion tardive, mais magnifique, d'une organisation supérieure.

« On n'a pas d'exemple, dans l'histoire de l'Exposition annuelle, d'un artiste qui d'un bond prodigieux saute d'une simple médaille obtenue en 1870 à la médaille d'honneur qui lui fut décernée en 1883... (1). »

L'homme

De Dalou, on a une suite régulière de portraits. Ce sont : une photographie exécutée en 1871 — publiée par Dayot dans *La Commune* — une eau-forte gravée pendant l'exil par Legros, l'admirable buste de Rodin exposé au Salon de 1884, enfin la tête exécutée, d'après un moulage, par Dalou lui-même pour la figure de sculpteur du *Monument Alphand*. Sa physionomie, au cours de ces trente années, semble n'avoir subi d'autres atteintes que celles inévitables de l'âge qui, à la fin, lui « pèle le crâne » et lui « édente la mâchoire ». C'est toujours le même port fier de la tête, avec le front bossué, le regard aigu, la barbe courte, le profil sévère et un pli aux lèvres que la souffrance creuse peu à peu davantage.

« Il y a en lui, écrit de Fourcaud, de l'artiste et du tribun..., vous interpellant plutôt qu'il ne vous parle, jaloux de vous imposer sa volonté plutôt que de vous faire partager sa conviction. » Mais cet aspect est celui de Dalou en public, de Dalou membre d'une commission, ou « perdant son temps » à des obligations plus ou moins officielles. Dans l'intimité — une intimité restreinte à quelques vieux amis — et à l'atelier, dans la joie du travail, il montrait sa vraie nature généreuse et tendre. Il était affectueux pour les siens, attentif

(1) *Le Figaro* du 20 septembre 1889.

aux peines des faibles et des humbles, d'une honnêteté foncière et d'une naturelle droiture.

Sur la fin de sa vie, les souffrances physiques, le regret aussi de ne pouvoir réaliser ses projets, avaient aigri son caractère, naturellement ombrageux. Tel G. Geffroy le connut, et il lui parut « un actif, un inquiet, un ardent. Il a les yeux perçants, le regard direct, la parole abondante, et s'il s'exprime avec bonhomie et accompagne souvent ce qu'il dit d'un sourire, il n'en garde pas moins sur son visage émacié une expression souffrante et amère ».

C'était un petit homme d'aspect chétif, correct, méticuleusement propre, ponctuel comme un fonctionnaire. Même lorsqu'il jouit d'une certaine aisance, il conserva la même modestie de mœurs, vivant, frugal et laborieux, avec sa femme et sa fille dans un appartement de l'avenue du Maine qui lui coûtait 1.400 francs de loyer et dont tout le mobilier, vendu après sa mort, n'augmenta pas de 2.000 francs la valeur de son héritage.

Sa femme professait les mêmes vertus, et si la rigidité, qui était la marque de leurs deux caractères, fut la cause de plus d'un froissement pénible, la confiance affectueuse qu'ils professaient l'un pour l'autre pansait les plaies de l'amour-propre. Irma Vuillier justifia pleinement, pour Dalou, cette pensée du *Journal* de Delacroix: « Une épouse qui est de votre force est le plus grand des biens. »

Dalou, qui s'est efforcé en suivant — disait-il — « les besoins de son temps », d'évoquer les grandes idées dont notre époque a été pénétrée, eût été aussi incapable de mentir à ses convictions que de n'en pas avoir — ou de les taire. « Le tout, répétait-il, n'est pas tant d'avoir une opinion à soi que de mettre ses actes en accord avec ses « opinions ».

De même qu'il avait été communard, il fut, sans atténuation, antiboulangiste, puis dreyfusard. Lorsqu'il mourut, Gérault-Richard rappelait leurs premières rencontres, d'abord au mur des Fédérés, vers 1886, puis, vers 1889, à la *Bataille*. « Lui, si chétif, d'aspect timide, effacé, il fit, ma parole, le soir des élections, le coup de poing contre les bandes boulangistes ameutées sous les fenêtres du journal (1). » Mais Gustave Geffroy a conservé de cette vaillance impulsive, de cette intrépidité sans calculs, un beau souvenir. « Je n'oublierai jamais, parmi les rencontres que j'ai faites de Jules Dalou, celle du 2 décembre 1888, jour où l'agitation boulangiste avait provoqué la manifestation dite manifestation Baudin, un long défilé qui traversa Paris, de la place de l'Hôtel-de-Ville au cimetière Montmartre: au premier rang de la foule, avenue Victoria, à une place que j'indi-

(1) *La Petite République*, 17 avril 1902.

querais, je crois bien, avec une précision absolue, je vis Dalou, levant son chapeau d'une main fébrile, acclamant le cortège, et je fus frappé de la pâleur, de la violence et de l'émotion de son visage (1). »

Et quelle anecdote, plus significative encore et vraiment jolie, raconte M. Maurice Dreyfous (2) : le soir de l'inauguration du Thriomphe de la République, en 1899, Dalou, qui venait d'assister au défilé des corporations, rentrait à pied, obscur parmi la foule, avec, dans sa poche, la cravate de commandeur que venait de lui remettre le président de la République ; il marchait devant avec sa femme ; sa fille suivait, au bras de M. Maurice Dreyfous. Passe un jeune homme qui crie : « Vive Déroulède ! » Et voilà Dalou et sa femme, redressés tout à coup, qui s'élancent à sa poursuite, le harcelant avec une intrépidité de gavroches, jusqu'à ce qu'il eût disparu.

Avec de telles dispositions d'esprit, servies par un tel caractère, Dalou devait être, et fut, un véritable artiste social, un artiste dont l'inspiration est nourrie des idées de son temps et dont les œuvres traduisent avec sincérité, pour l'avenir, l'état social qui les a vues fleurir.

L'artiste

La sincérité des conceptions ne fut pas, chez Dalou, servie toujours par une égale sincérité d'expression. Bien que révélé de bonne heure et aussitôt dirigé sur les voies de sa vocation, il ne parvint que très tard à accorder son talent et son inspiration. L'enseignement de l'Ecole, en effet, secondé par l'extrême facilité du jeune artiste, au lieu de l'aguerrir par des luttes ouvertes avec la vérité, ne lui apprit que l'art de l'esquiver à force de procédés et de formules.

Du jour où Dalou se rendit compte de l'ornière où il était engagé, il n'eut pas de cesse qu'il n'en sortît. Aussi, son véritable maître, ce ne fut ni Abel de Pujol, ni Lecoq de Boisbaudran, ni Duret, ce ne fut même pas Carpeaux, avec lequel il travailla dès le début, mais qui lui manqua après 1854, c'est-à-dire à l'époque où son influence eût été, pour le développement personnel du jeune élève, la plus heureuse. Ce fut Dalou lui-même.

Ses premières œuvres ne semblent s'être distinguées en rien des bonnes productions de l'Ecole : au Salon de 1861, une *Diane romaine jouant aux osselets ;* au Salon de 1864, une *Diane chasseresse ;* un *Baigneur* à celui de 1907, un *Daphnis et Chloé* à celui de 1869.

Les travaux que, d'autre part, il exécuta pour vivre, s'ils surpas-

(1) *La Vie artistique*, t. VI.

(2) *Dalou. Sa vie et son œuvre*. Paris, Laurens, 1903. — Les citations des notes intimes de Dalou sont toutes empruntées à cet important ouvrage.

JEUNE FEMME ALLAITANT *(Plâtre)*.
(Petit-Palais.)

sent de beaucoup la valeur des productions banales des ornemanistes, ne le maintinrent pas moins dans le goût des allégories usées et l'imitation des styles défunts. Ils eurent seulement un grand avantage : d'apprendre au jeune sculpteur son métier. Il disait plus tard : « Avant d'être des artistes, nous sommes des artisans ; nous devons apprendre à tailler le marbre, nous mesurer contre la matière, nous servir, comme le maçon, du fil-à-plomb, du ciseau et du compas... » Lui n'en ignorait rien. C'est à des travaux de décoration comme ceux de l'hôtel de Païva, de l'hôtel André, rue Matignon, de l'hôtel Menier, au parc Monceau, qu'il devait de savoir équilibrer avec tant de bonheur d'énormes ensembles, en répartir décorativement les masses, utiliser avec sûreté les qualités de la matière. C'est aux travaux qu'il

exécuta dans l'orfèvrerie qu'il devait l'extrême précision et l'abondance de son ornementation.

Mais combien plus fructueuse eût été cette éducation sur le chantier s'il eût été permis à l'artiste d'y poursuivre la réalisation, avec ses moyens personnels, d'idées originales!

La première œuvre de Dalou où se traduisent ses efforts pour se dégager des influences d'école et de l'imitation des maîtres est sa *Brodeuse,* exposée en 1870, dont Th. Gautier louait la « gracieuse réalité ». Les œuvres exposées à Londres accusent la continuité de ces efforts: une *Boulonnaise,* enveloppée d'une large mante et tenant un rameau de buis; *Lady Carlisle,* assise, vêtue d'une robe à vastes plis; la *Berceuse,* l'*Aiguille,* la *Liseuse,* la *Leçon de lecture,* figures de femmes modernes, vêtues de leur costume habituel, posées dans des attitudes familières.

Mais cette continuité ne s'effectuait pas sans retours. L'artiste n'avait pas toujours l'audace d'aller, du premier coup, au fond de sa pensée. Dès avant 1870, le spectacle de sa femme allaitant son enfant lui avait inspiré l'idée d'un groupe qui, à Londres, ne fut d'abord qu'une mythologique *Junon allaitant Hercule;* Dalou le mit en pièces, quoi qu'il fût d'une remarquable habileté d'exécution, lorsqu'il en eut fait la *Paysanne allaitant,* belle, celle-là, d'une beauté vraie, qui réalisait pleinement son dessein et s'offrait débarrassée des oripeaux de l'allégorie et, plus encore, délivrée de ces contorsions habiles qui ont pour objet de présenter de savants « morceaux » de sculpture.

Quelquefois, évadé des souvenirs de l'École, Dalou retombait sous certaines influences de manières. Il s'éprit un moment de l'art charmant et vivant du XVIII^e^ siècle. Il fit, sous cette influence, un adorable portrait de jeune fille — sa belle-sœur — qu'on a intitulé *Candeur,* et qu'il n'eut depuis jamais le courage, ni de montrer, ni, heureusement, de briser: on le découvrit, après sa mort, dissimulé dans un coin de son atelier.

Un voyage qu'il fit, à la fin de 1875, en Belgique et en Hollande, le souleva, pour la truculence, la santé joyeuse, le mouvement et la couleur des toiles de Rubens, d'une telle admiration que, dans plusieurs œuvres, très considérables, il tendit visiblement aux mêmes qualités. On démêle cette tendance déjà dans le groupe commandé par la reine d'Angleterre (un ange assis qui tient trois bébés), dans le groupe de la *Charité,* placé au Royal Exchange Yard, à Londres (une jeune femme assise qui allaite un enfant et en regarde affectueusement un autre debout entre ses genoux); enfin, dans la première idée de la *Bacchante* (bas-relief d'un encadrement circulaire où deux faunes nus jouent avec des bacchantes également nues).

Mais où cette tendance se manifeste surtout, c'est dans le monument du *Triomphe de la République.*

Le « Triomphe de la République »

Commandé à Dalou en 1880 — un an après son retour à Paris, — ce monument ne fut inauguré qu'en 1899, trois ans seulement avant sa mort. Les vingt années les plus fructueuses de son existence ont donc été traversées par les soucis de l'érection de cette œuvre, la plus colossale masse de bronze qu'on ait disposée sur une place parisienne. Aucune n'a coûté à son auteur plus de fatigues physiques, plus de tourments moraux; aucune non plus, il faut le dire, ne lui rapporta d'émotions plus glorieuses.

Le jury commença, malgré l'enthousiasme des artistes, de la presse, du public, par écarter le projet du nombre de ceux qu'il retenait pour la place du Château-d'Eau. Plus on réunit de gens de goût pour fixer un choix en art, plus on peut être certain que ce choix ira à des œuvres dénuées de personnalité. Il fallut, pour sauver ce chef-d'œuvre de la statuaire monumentale, que certains membres du jury prissent sur eux de l'imposer, pour un autre emplacement, au conseil municipal. Celui-ci le destina à la place du Trône et, le 29 juin 1880, ouvrait un crédit de 210.000 francs pour l'acquisition du modèle avec figures de quatre mètres de hauteur, les frais de fonte de bronze, de piédestal et de mise en place.

C'était la première fois qu'un artiste exprimait, avec plénitude et précision, l'idée synthétique de la République; la première fois aussi qu'on apportait à cette expression, au lieu d'une gravité pompeuse et froide, du mouvement, de l'entrain, de la gaieté même et de la grâce. Le monument de Dalou suscite bien des réserves. Certes, ce foisonnement d'ornements Louis XIV, consciemment voulu par l'artiste d'ailleurs, ces lions et ce char, si directement inspirés de Rubens, cette main de justice, ce flambeau, ces chaînes, ces balances, tous ces attributs extraits du plus banal magasin d'accessoires gênent le désir où nous sommes d'admirer comme purement moderne une œuvre d'une conception générale si neuve. Mais il faut oublier. Il faut se laisser prendre à tout cet ensemble original et puissant, à cette fougue, à cette abondance, à cette joie, à l'air qui circule entre les figures, au mouvement qui les anime, à la beauté précieuse de leur exécution — à la figure surtout de la République, imposante sans morgue, triomphante sans orgueil, autour de laquelle on cherche vainement les instruments de la guerre et de la coërcition et qui s'avance si gracieuse et si prometteuse de bonheur.

C'était un principe, chez Dalou, que, « quelle que soit la valeur d'une idée, l'exécution seule la met en lumière et la consacre ». « On peut, disait-il, en gâcher une admirable comme en faire valoir une banale. » Il n'était pas de ces artistes tôt satisfaits d'eux-mêmes, que

leurs moindres productions comblent de joie et qui savent, par d'habiles réemplois tirer parti d'études dont la destruction leur semblerait sacrilège. Dalou n'avait — hormis sa femme — pas de plus sévère juge que lui-même. Quand, après cet aveuglement qui saisit l'artiste inspiré dans le feu du travail, les défauts de ses œuvres lui apparaissaient nettement, il ne leur cherchait ni justification, ni excuse: les ébauches rejoignaient au baquet le tas informe des glaises et les plâtres tombaient en morceaux sous les coups de son impitoyable maillet. Et comme, par des scrupules de conscience de plus en plus rares chez les artistes, il n'établissait jamais une figure sans l'avoir étudiée, à deux échelles au moins, sur le modèle nu d'abord, sur le costume ensuite, il lui est arrivé de détruire des morceaux infiniment précieux et qui eussent fait la gloire de plus d'une de nos actuelles expositions d'ébauches.

Ce travail impitoyable de l'atelier, c'est ce que Dalou appelait « apprendre sa leçon avant de la réciter en public ». La « leçon » du *Triomphe de la République*, il mit huit ans à l'apprendre et, dans ces huit années, il exécuta successivement: l'esquisse au dixième présentée au jury; l'ébauche complète avec figures de 4 m. 50 du modèle massé sur des charpentes; une nouvelle esquisse au sixième avec figures nues; la même avec figures habillées; l'ébauche complète, à dimensions, des nouveaux modèles, nus d'abord, ensuite habillés; les reprises continuelles des lions, du char, des enfants, des ornements, une quantité d'esquisses, enfin, à diverses échelles, de la République, dont il n'était jamais satisfait et qu'il finit par tailler comme à pleine pierre, dans un empâtement de plâtre suspendu à quatre mètres de hauteur.

Le modèle achevé, des tourments nouveaux surgirent. Sur les instances du sculpteur, la Ville avait accepté de faire les frais d'une fonte à cire perdue — procédé d'une probité absolue, mais d'une difficulté de réalisation que la masse énorme du monument exagérait encore. Le fondeur remarquable auquel Dalou avait fait attribuer ce travail fut loin d'y apporter la conscience et la probité que le sculpteur apportait au sien. En 1895, il n'avait terminé que deux grandes figures, deux enfants et quelques ornements. Dalou souffrait cruellement de ce manque de parole dont il prenait sa part de responsabilité: il se résigna à employer un procédé de fonte plus ordinaire et, en 1899, le monument, achevé, s'élevait sur la place du Trône, devenue place de la Nation.

Il faut établir, en regard des fatigues et des ennuis que coûta l'œuvre à son auteur, la liste des profits qu'il a pu en tirer.

La délibération du 29 juin 1880 estimait à 70.000 francs le prix du modèle, avec figures de quatre mètres; Dalou ayant jugé, ensuite, qu'en portant à quatre mètres cinquante les dimensions des figures,

VÉRITÉ MÉCONNUE *(Plâtre)*.
(Petit-Palais.)

l'effet serait considérablement accru, ne demanda aucune augmentation de ce crédit. En 1885, il avait déjà dépensé 63.896 fr. 75, et il fournit de cette dépense une comptabilité minutieuse accompagnée de tous les mémoires et notes acquittés. Un supplément de 30.000 fr. lui fut voté et le rapporteur, estimant que le sculpteur avait pour encore quatre années de travail et que sur cette allocation nouvelle il ne lui reviendrait aucun bénéfice, demanda au Conseil d'adopter le principe d'une subvention de 20.000 francs qui lui serait remise après l'achèvement de son œuvre. Enfin, en 1895, lorsque, par suite de l'inauguration provisoire de 1889 et des retards apportés par le fondeur à son travail, il devint nécessaire de retoucher le modèle, Dalou, appelé à fixer le montant des frais probables, les estima à 8.000 fr. Le rapporteur lui en fit donner 10.000, et, lorsque Dalou eut achevé, il fournit la justification de 10.402 francs de dépenses où n'étaient compris ni ses faux-frais, ni l'estimation de son temps et de sa peine.

Une première inauguration, du modèle en plâtre, avait eu lieu en 1889. Dalou, qui s'y était longtemps refusé, ne l'autorisa enfin que pour permettre aux organisateurs d'y manifester la récente victoire du parti républicain sur le boulangisme. Ce fut une de ces quelconques représentations officielles, avec palabres et défilés militaires, que présidait la froideur solennelle de M. Carnot.

L'inauguration définitive eut lieu le 19 novembre 1899. Pour la génération qui a vibré de tous ses nerfs aux émotions de l'Affaire, cette journée restera comme une des plus dignes de son souvenir. Il n'est pas sûr que l'Histoire n'en amplifie encore la frémissante grandeur et ne la marque d'un de ces jalons qui repèrent la route du passé,

Acquis alors aux opinions avancées, le Conseil municipal de Paris avait résolu de faire de l'inauguration « une manifestation républicaine comprenant toutes les fractions du parti républicain groupées autour de la République ». Ce fut plus que cela. Ce fut plus que la réponse du peuple de Paris aux tentatives récentes de coup d'Etat. La part qu'y prirent les travailleurs en fit surtout la manifestation des progrès croissants du socialisme.

Ce n'était pas pour déplaire à Dalou. Interrogé sur ce qu'il pensait de l'appel lancé à la population ouvrière, il répondit: « C'est une apothéose à laquelle je n'aurais jamais osé prétendre. Pourvu, ajouta-t-il, qu'on ne nous amène pas trop d'uniformes! C'est si vilain! Ce qu'il faudrait, c'est que la manifestation eût un caractère d'incomparable grandeur artistique, c'est que les syndicats ouvriers y vinssent en habits de travail. »

Il fut servi à souhait. La cravate de Commandeur que, sur l'estrade officielle, lui passa le président Loubet, lui causa certes une moindre émotion que la vue des 30.000 manifestants qui, de deux heures à sept heures, défilèrent sans interruption et dans le plus vif enthou-

siasme au pied de sa *République*. Sur eux, des étendards flottaient d'où le rouge n'était pas encore banni et de la masse s'élevaient des refrains révolutionnaires au chant desquels, pour rappeler un mot récent, les hommes politiques ne répugnaient pas encore d'être bercés.

De l'inauguration de 1889, Dalou n'avait rapporté qu'une amère déception. Ce n'était pas pour des soldats qu'il avait édifié cette République désarmée. Ce n'était pas au milieu de cette pompe rituelle et protocolaire qu'il avait souhaité d'en voir tomber les voiles. De l'inauguration de 1899, au contraire, il rapporta la joie d'avoir entendu monter vers son œuvre les seules acclamations qu'il eût rêvées pour elle.

Œuvres diverses

L'estime enthousiaste dont fut entouré Dalou dès son retour en France ne fut pas tant suscitée par le *Triomphe de la République*, connu seulement à l'état de maquette jusqu'en 1889, que par les deux bas-reliefs monumentaux exposés au Salon de 1883 : la *Fraternité* et *Mirabeau répondant à Dreux-Brézé*.

Le premier réalisait un projet formé par Dalou au moment de l'Exposition universelle de 1878. Conçu selon la même formule que le *Triomphe*, on y voit groupées autour de l'idée essentielle de la *Fraternité* les allégories, pleines de vie et de mouvement, figurant la Paix, la Fécondité, la Liberté, l'Egalité. A la base, deux hommes dans la force de l'âge s'embrassent étroitement ; un autre, à leurs pieds, brise sur son genou les armes de la guerre ; un ouvrier rallie à son étendard des types de diverses races humaines ; une mère de famille, entourée de ses marmots, retient l'un d'eux qui tend sa petite main curieuse vers un pistolet : toute cette composition, si complexe, est groupée avec une habileté infinie et animée du même mouvement fougueux, de la même joie entraînante que le groupe du *Triomphe*. En haut du colossal tableau, trois figures divines se détachent, la Liberté, l'Egalité et la Fraternité, les trois sœurs en beauté et en grâce de la République triomphante qui, penchées sur la scène qui se déroule sous elles, la contemplent avec une douce satisfaction. L'emploi simultané, pour les figures essentielles, de la ronde-bosse et, pour les seconds plans, de reliefs à peine sensibles, l'heureuse répartition des lumières et des ombres diversement graduées, procurent à ce marbre immense l'effet colorant d'une peinture (1).

(1) Un critique d'ailleurs, n'osant nier l'attrait de cette œuvre, menaça son auteur du mépris de la postérité parce qu'il avait « confondu les genres » et méconnu des « lois respectées depuis Phidias jusqu'à nos jours ».

Dans aucune œuvre, le Dalou d'avant le *Monument aux ouvriers* ne maria avec plus de bonheur des qualités de grâce et de mouvement toutes modernes avec des qualités de pondération et de pureté toutes classiques.

Le bas-relief de *Mirabeau répondant à Dreux-Brézé* était destiné à un monument en l'honneur de l'Assemblée constituante dont le projet d'ensemble ne fut jamais exécuté. Il relevait d'un genre, l'Histoire, qui convenait peu au talent de Dalou. Celui-ci n'en fit pas moins un chef-d'œuvre, d'une vérité d'attitudes vibrante et vivante, qui surpassera toujours les vérités desséchées de l'érudition, et d'une clarté si parlante que son bas-relief est devenu la représentation la plus populaire de cet épisode fameux.

Après l'acquisition par la ville de Paris du *Triomphe de la République,* le succès officiel remporté au Salon de 1883, consacra Dalou comme statuaire monumental. Les commandes lui vinrent, soit de l'Etat, soit de comités divers. Mais entre celles qu'il accepta, il faut faire deux parts. Toutes témoignent dans leur exécution d'une égale probité artistique; mais, tandis que celles qui répondaient à ses convictions personnelles sont empreintes de la même fougue, de la même sincérité d'émotion que le *Triomphe* ou la *Fraternité,* les autres, celles que Dalou exécuta pour vivre, pour couvrir aussi les frais excessifs que lui coûtaient les premières, ne s'élèvent pas au-dessus des bonnes productions du genre. Parmi les dernières, il suffira de mentionner les statues de *Vergniaud,* de *Mirabeau,* de *Hoche,* de *Lavoisier,* le *Monument aux orateurs de la Convention,* le *Monument de Sidi-Brahim,* les *Lions* du Pont-Alexandre.

Parmi les premiers, deux retiennent l'attention: le *Monument Scheurer-Kestner,* qui est dans les jardins du Luxembourg, et le *Monument Gambetta,* érigé à Bordeaux.

Commandé en 1899 au dreyfusard ardent qu'était Dalou, le *Monument Scheurer-Kestner* fut exécuté par lui avec une réelle joie. Il en composa seul l'architecture sévère: un piédestal carré surmonté d'une obélisque un peu haute, sans ornement, qui porte, sur sa base, le médaillon du sénateur et est flanquée, à droite et à gauche, des statues de la Vérité et de la Justice. Celles-ci sont adossées au monument et légèrement tournées vers sa face. Une jeune femme nue, aux cheveux flottants, au corps frais et de lignes souples, tendant un miroir, symbolise la Vérité. Une femme plus sévère, drapée, aux cheveux nattés, appuyée de la main droite sur une épée et tenant de la gauche des balances, symbolise la Justice. Dalou apporta à l'exécution de celle-ci un soin particulier: il voulait qu'elle consacrât le souvenir de sa propre femme, qu'il venait de perdre, et dont la vie avait été un si admirable exemple de droiture. Bien qu'il n'eût, pour

l'aider à reconstituer cette physionomie aimée, aucun document précis, il en modela de souvenir un admirable portrait (1).

Le *Monument à Gambetta* attacha beaucoup aussi Dalou. Quoi qu'il eût, jadis, pensé du « maître opportuniste », il était attiré par la grandeur de cette figure, l'une des plus passionnées de notre époque. Déjà, lors du concours pour le monument élevé place du Carrousel, il avait, avec Formigé, présenté un projet: il fut écarté. Celui qu'il conçut avec Dujarric, pour Bordeaux, comprend un piédestal surmonté de la statue du tribun qui, debout, tête dressée, bras croisés, s'emporte dans un de ces gestes d'une fierté théâtrale affectionnée par Gambetta; le piédestal est, en outre, flanqué de deux groupes allégoriques: la *Sagesse soutenant la Liberté* et la *Défense nationale* (2).

Dans d'autres œuvres monumentales encore, Dalou a mis son talent au service de ses convictions politiques: dans les tombeaux de *Victor Noir,* de *Blanqui,* de *Floquet.* Les deux premiers représentent le mort couché sur la dalle funèbre, Victor Noir impeccablement vêtu comme il tomba, Blanqui, roide et décharné sous le linceul; d'un réalisme émouvant et tragique, ces deux œuvres rappellent tout à la fois les beaux monuments funèbres du Moyen âge et l'admirable *Cavaignac* de Rude. Quant au Floquet, Dalou eut bien de la peine à obtenir qu'on ne lui imposât pas « une banalité »; mais « battu par l'amabilité et la tenacité de M^me^ Floquet », il aboutit à un projet qui serait presque dénué d'intérêt sans le buste, remarquable, qui le surmonte.

Ce serait mal se représenter Dalou que de l'imaginer attentif aux seules idées politiques ou sociales. Victime d'une spécialisation à laquelle peu d'artistes peuvent échapper, et que détermina le genre même des premières œuvres par lesquelles il s'imposa à l'attention, il était, en réalité, sensible à toutes les émotions de la beauté. Deux fois au moins, il eut l'occasion d'exprimer, en des compositions importantes, son admiration pour l'art et la littérature. C'est d'abord dans le monument érigé, en 1890, à la mémoire de Delacroix. Celui-ci appelle les mêmes réserves que le *Triomphe de la République.* Il faut quelque réflexion pour comprendre que ce jeune homme nu, assis au pied du socle, c'est Apollon, et qu'il applaudit le Temps —

(1) Il est, à propos de ce monument, une note des carnets intimes de Dalou qui prend aujourd'hui un intérêt douloureux. C'est celle qu'il écrivait le 3 novembre 1900 à la suite d'une visite au Père-Lachaise: « Nous sommes allés, ma femme et moi, voir le *Monument aux morts,* par Bartholomé. L'impression est grande et imposante. C'est très beau, complété, amoureusement caressé; cela restera comme une des plus belles choses qui soient. *D'ailleurs à l'abri des passions humaines, des fluctuations politiques, ce beau morceau a toutes chances de durée. La stupidité seule saurait l'atteindre...* »

(2) Ce monument, ainsi que celui de l'Automobilisme élevé à Neuilly, a été terminé, sur la demande expresse de Dalou, par son ami le sculpteur Camille Lefèvre.

vieillard ailé armé d'une faucille, — soulevant la Gloire, — jeune femme nue, qui dépose une palme devant le buste du peintre. Et ce n'est pas dans le sujet seulement que se trahissent les influences d'école: la composition n'est pas aussi animée que semblent le faire croire son désordre factice et les attitudes tourmentées des figures. Mais quelle exécution savante et précise, quelle souplesse et quelle grâce et, surtout, quel admirable buste « frileux, sévère et hautain » de Delacroix!

Dalou eût été ravi de pouvoir célébrer, de même, la mémoire de Victor Hugo. Fortement ému par l'aspect grandiose qu'avait produit l'exposition du catafalque sous l'Arc-de-Triomphe de l'Etoile, il exécuta, peu de temps après, un projet de tombeau pour le Panthéon, qui en était directement inspiré: il représentait le poète couché sur son lit de mort au pied d'un arc immense, dont le fond, les bas-côtés, le fronton étaient décorés de figures allégoriques et dont le sommet s'ornait d'une Poésie chevauchant un Pégase colossal. De l'ensemble, il ne fut exécuté qu'une ébauche et, du catafalque, une maquette détaillée, exposées toutes les deux au Salon de 1886. Plus tard, Dalou présenta au comité qui s'occupait d'un monument à élever place des Vosges une composition beaucoup plus simple qui ne fut pas agréée et que Dalou brisa. La seule commande qu'il reçut fut celle d'un buste du poète, destiné au foyer de la Comédie Française.

Dalou détestait la spécialisation, qu'il qualifiait d' « attentat contre la nature ». Autant qu'il l'a pu, il s'est efforcé de diversifier ses sujets, passant des figures nues aux figures costumées, du corps de l'homme d'âge mûr à celui du vieillard, de la femme ou de l'enfant, étudiant les animaux et les plantes avec des scrupules et une attention d'écolier. Mais il est une série d'œuvres qu'il n'a que rarement abordées et par lesquelles il eût aimé cependant se laisser séduire: ce sont les œuvres de joie pure qui célèbrent les douces satisfactions de la vie et de l'amour. Il a laissé dans ce genre beaucoup d'esquisses et en a brisé plus encore: figures de femmes qui lisent ou brodent, de mères qui allaitent ou qui bercent, calmes expressions du bonheur au foyer; figures de baigneuses accroupies, ou surprises, ou se chaussant, qui chantent par la grâce de leurs attitudes et la splendeur de leur nudité la volupté de la chair.

Deux monuments importants sont inspirés de ces idées épicuriennes, deux monuments où, sous des formes d'un charme moderne qui les apparente aux belles œuvres de Carpeaux, renaissent des scènes mille fois abordées par les artistes de tous les temps.

L'un est le *Silène* exposé au Salon de 1885, aujourd'hui érigé dans les jardins du Luxembourg et dont la première esquisse avait été faite à Londres. Gras et nu, le ventre gonflé comme une outre, la face barbue et paterne élargie par un rire béat d'ivrogne, Silène, mal

juché sur son âne, chancelle; la bête rue; trois jeunes complices des festins du dieu soutiennent sa masse croulante; un quatrième, culbuté entre les pattes de l'âne, pique la tête par dessus le corps d'une jeune femme qui, vaincue par le rire et l'ivresse, gît à terre, entre les paniers de vendange. Le bronze, terne et noir, gâte l'effet de ce groupe plein d'animation et de couleur, à qui le marbre eût, au contraire, procuré la luminosité et la truculence de formes que Dalou s'était efforcé de traduire.

La *Bacchanale* célèbre les mêmes joies païennes, mais procède d'une recherche décorative plus compliquée et fait penser davantage, par la grâce de ses figures, aux œuvres de Carpeaux. C'est un haut-relief renfermé dans un cadre circulaire. Deux bacchantes, nues, jouent: l'une est renversée sur le dos, pâmée de rire, maintenue à terre par la seconde qui lui pèse sur les épaules; un jeune homme, agenouillé, écrase sur le ventre de la première une poignée de raisins tandis que, la figure rieuse, le verre en main, un quatrième compagnon penche sa tête au-dessus de la scène. La première idée de cette composition, dont les arabesques agréables sont dessinées par les contours des quatre corps nus, avait été exposée à Londres en 1879 et fut acquise pour le South Kensington Museum, où elle est aujourd'hui placée. La réalisation définitive et bien supérieure, exposée à Paris en 1891, a été acquise par la ville de Paris qui en a décoré la Fontaine du Fleuriste, à Auteuil.

Quelque considérable que soit le travail représenté par les monuments que l'on vient d'énumérer, ceux-ci ne constituent pas toute la production de Dalou. Bien que n'allant jamais dans le monde, sortant peu et n'entretenant de relations qu'avec un petit nombre de familiers, il reçut à diverses reprises des commandes de particuliers auxquelles, par nécessité et malgré son dégoût pour de telles besognes, il céda quelquefois. C'est ainsi qu'il composa pour le duc de Grammont un fronton représentant un *Chasseur et un chien* et pour divers amateurs un *Enlèvement de femme par un centaure*, une *Femme surprise*, des têtes de bébés, des groupes variés, répartis dans les collections Vitta, Drapé, Vever, Monnier, Gervais, et enfin un fronton pour les magasins Dufayel (façade Ornano) qu'il laissa exposer au Salon de 1896 et dont il déclara ensuite: « Je ne suis pas fier de moi! Mon client, en me forçant à exposer, m'a certainement joué, sans s'en douter, un bien vilain tour! » Finalement, ce fronton fut exécuté sur pierre dans des conditions tellement différentes de la maquette primitive, que Dalou refusa de le signer.

Mais ce sont des bustes surtout que Dalou exécuta pour les particuliers. Il était extrêmement scrupuleux, ne travaillant que sur des documents très précis et exigeant, lorsqu'il disposait du modèle, jusqu'à 25 ou 30 séances de pose. Quelques-uns de ces bustes sont des

plus remarquables. Nous avons cité déjà ceux de Delacroix et de Floquet. Dalou préférait, entre tous, ceux de Charcot, de Vacquerie et de Rochefort; mais ceux de A. Wolff, de Liouville, de Me Cresson ne leur sont pas inférieurs. Parmi les contemporains connus, dont les traits ont été, avec plus ou moins de bonheur, modelés par son ébauchoir, comptons J. Gigoux, A. Theuriet, J. Jouy, Lozé, les docteurs Paul Richer et Pinard, A. Hovelacque, Mme Marie Laurent, Ph. Gille, E. Charavay, P. Avenel. Une pareille liste ajoutée à celle des œuvres monumentales témoigne suffisamment en faveur de la vie de travail assidu que mena cet homme chétif, levé et couché tôt et dont la distraction consistait, dans les courts moments que lui laissaient les commandes, à modeler encore, pour lui-même, pour la joie de créer et de s'exprimer.

Le Monument aux ouvriers

On a remarqué déjà que Dalou, malgré ses efforts, ne se délivrait pas totalement des influences d'école. Cela n'apparaît pas seulement dans l'arrangement de certaines compositions, dont la vigueur et l'agitation un peu factices semblent avoir surtout pour but de provoquer ce que Delacroix appelait « de beaux développements du corps humain »; cela apparaît plus encore dans le choix même des sujets, où les rôles essentiels sont attribués à des allégories souvent banales, accomplissant des gestes d'une signification quelquefois confuse.

Mais tout un milieu d'artistes, de critiques et d'amateurs en louaient le sculpteur; ils vantaient en lui un « traditionnel — disait l'un — épris de l'ornementation acquise, de l'équilibre, de la raison des belles époques classiques », et « ayant — ajoutait l'autre — trop le respect des nobles et austères traditions de son art pour se poser vaniteusement en novateur ».

Dalou savait la nocivité de tels éloges. Il se plaignait lui-même de ces gens « qui trouvent bien tout ce que l'on fait et qui, conséquemment, nous montent le coup »; l'allégorie, notamment, il la trouvait odieuse et la qualifiait, chez lui comme chez les autres, « d'art bâtard ». Mais il avait à subir aussi les prétentions des commissions officielles et les exigences des comités de statuomanes, peu favorables à tout effort qui l'eût tiré de l'ornière. C'est lorsqu'on l'eût mis en présence de sujets entièrement modernes, qui ne comportaient, sous peine d'obscurité, l'emploi d'aucune allégorie plus ou moins mythologique, qu'il put faire un pas résolu en avant et s'efforcer de traduire des idées nouvelles par des moyens réellement nouveaux. Les monuments de cette catégorie ont tous été exécutés entre 1890 et 1900.

PAYSAN *(Terre cuite).*
Petit-Palais.

Dalou était en pleine possession de ses moyens; les ressources ne lui eussent pas manqué pour tourner la difficulté: il l'aborda de front, et c'est alors vraiment qu'il commença à résoudre des problèmes que sa conscience d'artiste s'était posés depuis plus de trente ans, et dont la recherche l'avait autrefois éloigné de l'école des Beaux-Arts.

En 1895, il avait accepté de composer un monument pour célébrer le souvenir de Jean Leclaire. Comment figurer la générosité de cet entrepreneur de peinture dont le titre de gloire était la création d'un mode de participation aux bénéfices? Dalou, après quelques recherches, aboutit à la composition suivante: Leclaire, debout, en haut d'un court escalier qui lui forme piédestal, vêtu de son costume habituel, aide un ouvrier peintre, vêtu lui-même de sa blouse et portant ses outils, à s'élever jusqu'à son niveau. Lorsque le groupe fut installé, les défauts, qui avaient échappé à leur auteur, lui devinrent évidents, et il ne rusa pas avec lui-même. « Passe pour Leclaire et pour l'ensemble du groupe, écrivit-il sur son carnet. Mais le peintre!... D'abord, la blouse laisse trop voir le nu. J'avais bien l'intention qu'il fût sans chemise, ainsi qu'en été quand la chaleur est accablante, cependant moins que cela; puis, le bonnet ne vaut

rien non plus; somme toute, c'est trop incomplet. Voilà ma triste impression... »

Sa brutale sincérité trouva moins à reprendre à l'œuvre qu'il modelait en même temps pour célébrer le chimiste-agronome Boussingault. Là encore il s'était efforcé d'éviter les allégories traditionnelles. Il avait dû cependant introduire dans sa composition une jeune femme, représentant la Science: elle montre à un paysan, bien réel, lui, un rameau que cet ignorant écrase sous son sabot. Le lendemain de l'inauguration, Dalou, qui était retourné voir le monument, ne cacha pas sa satisfaction: « L'avouerai-je? note-t-il. Je ne suis pas mécontent, particulièrement du paysan. »

Il était alors engagé dans une des entreprises qu'il poursuivit avec le plus de passion. Il avait beaucoup connu Alphand, le directeur des travaux de Paris. Celui-ci mort, quand ses amis songèrent à lui élever un monument, Dalou fut tout naturellement choisi pour en être l'auteur. Il voulut montrer l'ingénieur au milieu de ce monde du travail où il avait vécu: dominant un premier groupe qui comprend un architecte, un ingénieur, un peintre et un sculpteur (dont les portraits sont ceux de Bouvard, de Huet, de Roll et de Dalou lui-même), Alphand donne des indications, cependant que derrière le groupe se déroule, sur une stèle demi-circulaire, une frise en bas-relief représentant des ouvriers du bâtiment, des jardiniers et des terrassiers en pleine activité de travail: un carrier équarrit un bloc de pierre; des charpentiers portent une longue poutre, derrière un de leurs camarades qui, armé de sa besaiguë, creuse une mortaise; un maçon porte un seau, d'autres gâchent du plâtre; des terrassiers poussent des brouettes pleines; un jardinier porte une plante; d'autres bêchent, arrosent, préparent un gazon: toute cette agitation est rythmée par un équilibre harmonieux des mouvements et des efforts; la distribution des lignes produit un effet décoratif original. C'est une des rares œuvres modernes où la statuaire ait su faire concourir la vie de notre temps au décor monumental.

Dalou y voyait surtout un fragment d'essai du *Monument aux Ouvriers* dont il cherchait la formule depuis plusieurs années déjà. Une note de son carnet intime apprend qu'il y avait songé dès 1889 — dès la première inauguration du *Triomphe*. En 1891, il avait exécuté un premier modèle: une pyramide tronquée, parcourue à sa base par une série de bas-reliefs consacrés aux travaux de la terre, de l'usine, de la mer et du sous-sol, couronnée de seize statues d'ouvriers et surmontée d'un paysan montant un cheval de labour. La même année, ayant pour la première fois, depuis longtemps, séjourné au bord de la mer, il en rapporte des études qu'il complétera en 1893. En 1892, à Toul et dans les environs, il recueille des esquisses d'ouvriers d'usine et la première idée, sans doute, de ce charretier lorrain

dont le buste, au nez aplati, au front court est d'une si admirable brutalité. Enfin en 1894, pendant l'été, dans la Brie, il entre en contact avec les paysans, qu'il connaissait fort mal, et exécute une série des botteleurs, batteurs de faulx, faneurs, casseurs de cailloux dont la plupart sont demeurés à l'état d'ébauches, hautes à peine de quelques centimètres.

Mais déjà l'architecture qu'il avait imaginée pour son monument lui est apparue lourde, insuffisamment expressive. Tandis qu'il pense à la modifier, il poursuit ses études du monde du travail, dont les réalisations définitives entrent, les unes dans les bas-reliefs du monument Alphand, les autres dans la frise qui doit orner la base du *Paysan*. Pendant de longs mois, même, il semble que Dalou ait renoncé au *Monument aux Ouvriers* et que sentant la mort venir, il veut exprimer du moins, par une œuvre plus simple, le grand enthousiasme dont l'a soulevé le spectacle du travail aux champs. C'est un paysan en tenue de travail qui retrousse sa manche ; il est debout sur un socle circulaire où se développent des scènes de la vie champêtre, dont l'exécution n'a jamais été poussée plus loin que l'ébauche. Le paysan seul fut exécuté à la grandeur du modèle. Campé sur ses deux sabots, la chemise entr'ouverte, il tend, sur un cou rugueux et décharné, une tête chenue, à la chair cuite, creusée de rides tourmentées et profondes et qu'éclaire la douceur d'un regard lointain et résigné. L'œuvre est une des plus belles de Dalou et, au Salon qui suivit sa mort, bien des amis le virent pour la première fois, tant il avait pris de soin à l'exécuter en secret, comme il faisait pour toute œuvre d'ailleurs qui le passionnait totalement.

De nouveau, l'approche de l'Exposition de 1900, la publicité donnée dans la presse à diverses tentatives d'artistes, inspirées de la même idée de glorification du Travail, stimulent Dalou. Il se sent désigné mieux que personne pour aboutir. Il veut au moins que son projet soit prêt pour l'Exposition. Le 28 avril 1897, il écrit :

« Je prends la résolution d'entreprendre sans plus attendre, le monument que je rêve depuis 1889 à la glorification des travailleurs. Ce sujet est dans l'air ; il est d'époque et sera quelque jour traité par un autre. *Il faut prendre date*. L'avenir est là. C'est le culte appelé à remplacer les mythologies passées. »

L'année d'après, il transforme complètement la donnée première de l'architecture. Ce n'est plus une pyramide, mais un tronc de cône long et élevé, presque cylindrique, simplement arrondi au sommet. Il est disposé sur un piédestal cubique : à sa base, dans de hautes niches, sont disposées tout autour les seize statues d'ouvriers en tenue de travail ; sur chaque face du piédestal, un bas-relief représente les travailleurs des champs, de la mer, du sous-sol, de l'usine. La hauteur totale du monument sera de 32 m. 80 ; les statues, hautes

de 2 m. 50, se développeront sur une circonférence de près de 20 mètres; chacun des bas-reliefs enfin aura 4 m. 28 de largeur sur 1 m. 12 de hauteur.

« Je crois, écrit Dalou le 15 mars 1898, avoir enfin trouvé le *Monument aux Ouvriers* que je cherche depuis 1889. La disposition générale tiendrait à l'insigne de Priape, dieu des Jardins, emblème de la création, de la borne, berceau et tombe du pauvre, enfin du tuyau de l'usine, prison où il passe sa vie. Sobre, sans moulure, ni ornement, je désire qu'il ait l'aspect grand et imposant, s'il se peut, que le sujet comporte. L'exécuterai-je? là est la question. Je suis bien âgé. De plus, ma santé est bien débile. »

Et tout en poursuivant son *Paysan*, il entasse les documents: plus de 150 statuettes constituent la récolte qu'il a accumulée, sur nature, depuis quelques années: terrassier, scaphandrier, paveur, maçons, tonnelier, bûcheron, porteuse de pain, balayeuse, puddleur, bouchers, débardeur, pêcheurs, moissonneurs, munis de leurs outils et posés dans l'attitude la plus significative. Quelques-unes de ces statuettes, reprises, sont poussées à un tel degré de perfection déjà qu'elles peuvent directement servir à l'exécution du modèle à sa grandeur. Deux modèles même ont été achevés, celui du *Semeur*, la main puisant le grain dans son tablier gonflé, et celui du *Terrassier*, au repos, les deux mains appuyées sur le manche de la pelle...

Brusquement l'enthousiasme de Dalou tombe. Sa femme vient de mourir. Il ne songe plus qu'à garantir à sa fille, souffrante elle-même, un avenir exempt de soucis. Il se remet aux commandes et les fragments du *Monument aux Ouvriers*, abandonnés, gisent bientôt, couverts de poussière, sous les meubles et dans les coins de l'atelier. Ce qu'on a depuis rassemblé donne le regret de son inachèvement. C'eût été la maîtresse œuvre de Dalou et probablement un des monuments les plus importants du siècle (1).

Ces fragments donnent du talent de Dalou la plus précieuse idée. Ils ne nous indiquent pas seulement jusqu'à quel point il était le plus réaliste de nos sculpteurs. Ils nous enseignent quel sens supérieur de l'ornementation et du décor il apportait à l'agencement de ses compositions. Pour l'apprécier, qu'on suive le développement de celles des études qui ont abouti à une réalisation définitive. On verra Dalou partir d'une observation aiguë et nette — d'une terre-cuite de deux pouces de haut où il avait noté avec une précision et une justesse parfaites le geste significatif, l'attitude la plus expressive d'un travailleur. Puis, au fur et à mesure qu'en le grandissant il lui enlevait

(1) La collection des études pour le *Monument aux Ouvriers*, ainsi que la plus grande partie des œuvres qui demeurèrent chez Dalou après sa mort, ont été acquises par la ville de Paris et installées dans une salle spéciale au Petit-Palais.

de cette individualité première pour l'incorporer plus étroitement à l'œuvre totale, le geste, l'attitude se transformaient. Ce n'étaient plus que des lignes décrivant leur arabesque nécessaire dans une composition rigoureusement équilibrée.

L'âge et la maladie n'auront pas permis que Dalou prit date, comme il l'eût tant souhaité, avant tous les artistes qu'inspirera la gloire du travail moderne. Du moins, ne sera-t-il pas permis d'ignorer son pieux dessein et peut-on penser qu'on pourra, de la même inspiration, faire jaillir des œuvres bien belles avant de faire oublier la beauté contenue en germe dans les fragments du *Monument aux Ouvriers*.

Dalou mourut le 15 avril 1902.

Depuis de longues années, il ne surmontait que difficilement les souffrances dont il était assailli. C'était à Londres, en 1874, qu'il en avait ressenti les premiers coups: il ne s'arrêta plus, dès lors, de se surveiller. En 1893, plus violemment atteint, il resta plusieurs mois au lit, cessant tout travail pendant plus d'un an et se voyant ensuite, par intermittences, envahi par des torpeurs qui l'obligeaient au repos absolu. Son caractère s'assombrit. Quel dépit cruel ne devait-il pas, en effet, ressentir, lorsqu'il voyait la mort lui disputer la dernière et la plus choyée de ses œuvres, celle qu'il avait rêvé d'édifier à la gloire du Travail et où il espérait exprimer le fond de son génie, tel qu'il venait enfin de le découvrir! « Chacun de nous, en naissant, apporte, écrivait-il, sa constitution physique et intellectuelle; c'est le premier acte de la Destinée, ainsi que son point de départ. Tant mieux pour les robustes: leur existence entière s'en ressentira... Malheur aux débiles ! *Aux autres les réussites de toute sorte, les trouvailles heureuses et les traits d'esprit sans nombre. La maladie est une défaite,* la bêtise une autre. Aux hommes de génie, il faut souvent ces deux forces : intelligence, santé. »

Il se ressaisit, cependant. Le mal lui laisse quelques mois de répit. Il en profite pour mener à bien l'achèvement ou la préparation, en dehors de nombreuses commandes, du *Monument Alphand,* du *Paysan,* des études pour le *Monument aux Ouvriers*. Qu'on ne se fasse pas d'illusion, d'ailleurs, sur les motifs de cette prodigieuse dépense d'activité. Un mot de son carnet les laisse entrevoir: « De même qu'un médecin fait des efforts pour prolonger la vie de son malade, ne serait-ce que de quelques heures, de même *nous devons, malgré nos souffrances, continuer l'œuvre commencée comme si la santé nous revenait et contre toute désespérance.* »

La mort de sa femme lui porta le dernier coup. Elle avait eu, tout en le soignant, l'affectueuse préoccupation de lui cacher presque jusqu'au bout le mal qui la ravageait elle-même. Emportée, le 18 novembre 1900, elle savait qu'elle ne tarderait pas à être suivie...

La lutte de Dalou contre la maladie n'avait pas été seule à remplir d'amertume les dernières années de son existence. Plus âpre fut encore la lutte qu'il mena contre le défaut d'argent. Il semblerait que cet artiste officiel, honoré de tant de commandes, acharné au travail et menant une vie si modeste dût entasser une fortune.

Hélas! on a vu dans quelles conditions matérielles il avait exécuté le *Triomphe de la République*. Ce furent, à peu près, les conditions dans lesquelles il exécuta ses autres monuments. Non seulement il n'osait fixer un prix suffisamment élevé, mais, pour peu que l'œuvre lui plût, il s'y employait avec un acharnement qui n'avait aucun rapport avec le profit attendu. Il ne concevait pas qu'un artiste proportionnât ses efforts au taux de la commande.

Le *Monument Alphand* ne lui rapporta rien. Dans son allocution, M. Mesureur le rappelait: « Dalou a donné son temps, son talent, son cœur et beaucoup de sa santé, sans accepter aucun profit personnel, aucune rémunération de son travail. » La *Bacchanale*, que la ville de Paris lui acheta 16.000 francs absorba presque cette somme en frais de pierre et de praticiens. Le *Monument Boussingault* était achevé lorsque le comité, reconnaissant son désintéressement, offrit à Dalou une allocation de 5.000 francs. Avec les particuliers, il ne se défendait pas mieux. Beaucoup de ses bustes ont été faits par pure reconnaissance ou par amitié. Et quant aux autres, ils lui rapportaient si peu que M. Lozé paya le sien plus cher que l'artiste ne le lui avait demandé. Le buste de Me Cresson, payé 4.000 francs, coûtait à Dalou plus de 2.500 francs pour le marbre et les praticiens et il n'y occupa pas moins de trente séances de pose.

Mais la pire aventure lui survint avec le *Monument Delacroix*. Toujours dans la même recherche de perfection, il avait voulu que cette œuvre fût fondue à la cire perdue et il s'était adressé au même fondeur qu'il avait désigné pour le *Triomphe de la République*. Les fonds disponibles furent vite épuisés et le jour de l'inauguration Dalou se trouvait avoir signé pour 10.000 francs de billets qu'il remboursa petit à petit, en cachette de sa femme.

Ce ne sont pas de tels désintéressements qui procurent la fortune aux artistes. Lorsqu'en 1895, Dalou, qui économisait beaucoup depuis quelques années, fit son premier testament, il avait mis de côté 16.000 francs: c'était pour eux trois à peine quelques centaines de francs de rente.

Et cependant, il disposait d'un moyen pour augmenter rapidement ses économies: c'était d'autoriser la reproduction de ses œuvres en modèles réduits. Mais il professait, sur cette question, des principes qu'il n'enfreignit presque jamais, malgré les sollicitations des amateurs et des marchands. « Un ouvrage est fait pour une matière et une dimension, disait-il; l'en changer est le dénaturer. »

Déjà, à Londres, il avait fait briser tous les estampages des études qu'il venait d'exécuter et dont les moulages, destinés à un succès de vente certain, lui eussent rapporté plusieurs milliers de francs de revenus. Il ne céda que vers 1898, lorsqu'il se vit incapable de procurer autrement à sa fille les ressources dont il tenait qu'elle fût pourvue avant qu'il ne disparût lui-même. Encore n'autorisa-t-il que de rares reproductions et seulement par le bronze.

Il était nécessaire d'appuyer sur quelques-uns de ces traits. Ils marquent la physionomie de Dalou d'une originalité certaine dans un temps où la probité des mœurs est aussi rare que le vrai talent. Dalou eut le mérite de l'un et de l'autre.

Il appartiendra bientôt aux historiens spéciaux de déterminer quelle place, comme artiste, il occupe dans le développement de notre statuaire monumentale: ils établiront sa filiation avec les imagiers du Moyen âge et avec les décorateurs grandioses du siècle de Louis XIV; ils détermineront, entre ces influences lointaines, quelle influence immédiate exerça sur son talent le père Rude dont il est, par Carpeaux, un descendant direct.

Mais il convient d'honorer déjà la vertu éminente qui, plus que toute autre, l'apparente à Rude: c'est cette probité d'artiste qui, loin de lui faire concéder quoi que ce fût à des idées qu'il jugeait fausses et à des moyens d'expression qu'il estimait trompeurs, l'élevait par degrés à une formule toujours plus claire, plus sincère, plus vivante. C'est aussi cette probité d'homme privé qui le maintint toute sa vie fidèle à ses convictions et à ses origines.

Un bel ouvrier comme Dalou honore la classe laborieuse dont il est issu; il mérite d'autant plus qu'elle se souvienne pieusement de lui qu'il n'a souffert et travaillé que pour elle.

PAUL CORNU.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIERE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant : Ernest REYNAUD.

Lisez tous les Samedis

Les Hommes du Jour

LA MIEUX FAITE
LA PLUS INTÉRESSANTE
LA MOINS CHÈRE

des Publications hebdomadaires illustrées

Le N° : **10** centimes

ABONNEMENTS... { France ..... *un an*, 6 fr. *six mois*, 3 fr.
Étranger ..... — 8 fr. — 4 fr.

"HOMMES DU JOUR" parus

PREMIÈRE SÉRIE :

Clemenceau, Hervé, Jaurès, Drumont, Picquart, Fallières, Rochefort, Guesde, Déroulède, Combes, Rochette, d'Amade.

DEUXIÈME SÉRIE :

Brisson, Yvetot, Lépine, Sembat, Bunau-Varilla, Sébastien Faure, Barrès, R. Bérenger, Vaillant, P. Deschanel, Pelletan, Jean Grave.

TROISIÈME SÉRIE :

Delcassé, Briand, Pouget, Maujan, J. Reinach, Richepin, S. Pichon, Coutant (d'Ivry), Rouvier, Claretie, Allemane, Millerand.

QUATRIÈME SÉRIE :

Mirbeau, Rodin, Brousse, Lockroy, Viviani, Biétry, Descaves, J.-L. Breton, P. Bourget, M. Allard, Antoine, Gérault-Richard.

CINQUIÈME SÉRIE :

Jules Lemaître, Charles Malato, H. Maret, Marc Sangnier, Deibler, F. de Pressensé, M. Donnay, Griffuelhes, Ribot, Légitimus, Gohier, Maximilien Luce.

Chaque numéro, **0** fr. **10** ; franco, **0** fr. **15**
Chaque série coquettement brochée, **1** fr. **20** ; franco, **1** fr. **40**.

Les abonnements aux *HOMMES DU JOUR* sont remboursés en volumes à 3 fr. 50
(*Voir le dernier numéro des* Hommes du Jour)

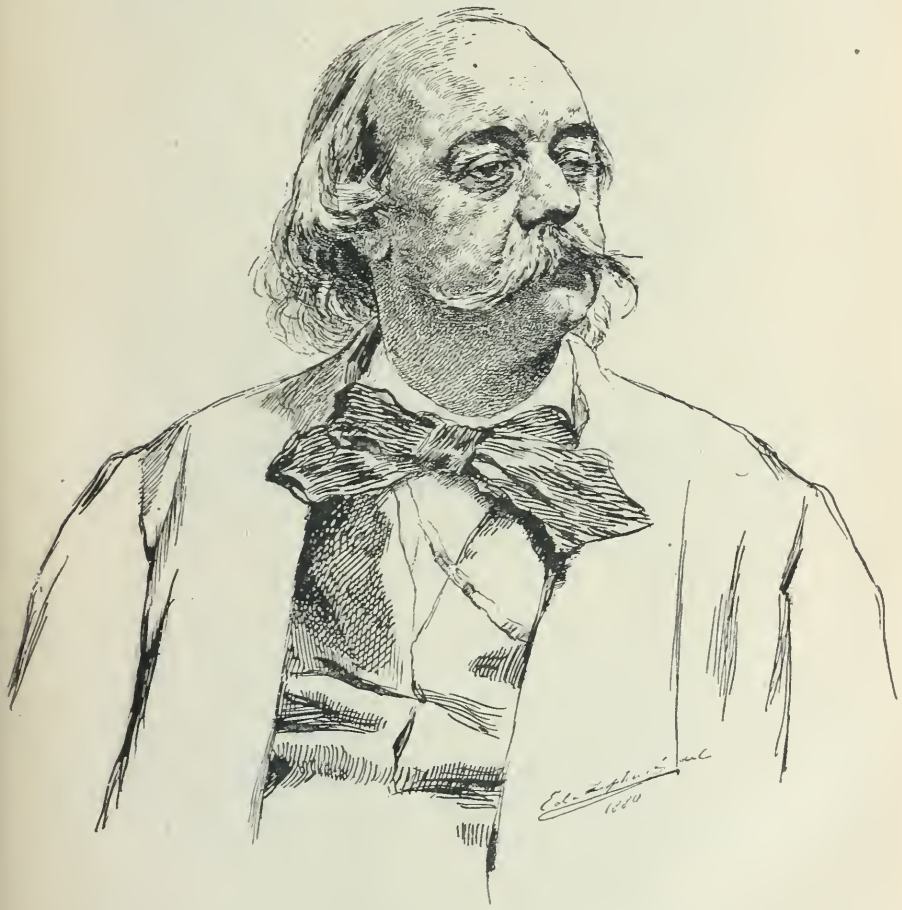
RÉDACTION-ADMINISTRATION : **20, Rue du Louvre. — PARIS**

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 9
= *15 Juillet 1909* =

Portraits d'Hier

Gustave FLAUBERT

Par HENRI BACHELIN



Gustave Flaubert, par E. DE LIPHART.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Elie Faure
Georges Pioch	Gustave Hervé	Paul Signac
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	L. et M. Bonneff
Gaston Syffert	Manuel Devaldès	A. Delannoy
Amédée Dunois	Miguel Almereyda	Paul Cornu
A. Silvestre	Raymond Darsiles	Dispan de Floran

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès
BAKOUNINE, par Amédée Dunois
BAUDELAIRE, par Gaston Syffert
Gustave FLAUBERT, par Henri Bachelin

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 1er août : **P.-J. PROUDHON,** par M. Harmel.

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Daumier**
Karl Marx	**Maupassant**	**Michelet**
Blanqui	**Gœthe**	**Seurat,**
Edouard Manet	**Dickens**	etc.
Victor Hugo	**Jules Vallès**	

En faisant paraître cette nouvelle revue nous nous proposons un double but
1° Présenter à ceux qui les ignorent ou ne les connaissent qu'imparfaitement, les hommes qui ont contribué à former la pensée moderne sous ses expressions : artistique, littéraire, scientifique et politique ;
2° Mettre de l'Unité, introduire un ordre dans la multitude des sensations éveillées en nous par les productions du génie humain.
Peintres, littérateurs, théoriciens, musiciens, savants, hommes politiques et hommes d'action ; maitres illustres consacrés par la renommée ; gloires plus obscures dont la notoriété ne dépassa jamais le cercle d'une élite, mais dont l'influence fut néanmoins prépondérante ; en un mot, tous ceux de nos aînés qui ont suscité les grands mouvements d'idées de la fin du XIXe siècle et du commencement du XXe, ou enrichi d'un joyau nouveau la couronne de l'art, prendront place dans cette galerie.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

o Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier " o
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Portraits d'hier N° 9. — *15 Juillet 1909*

Gustave Flaubert

Ce fut un homme loyal, honnête, sincère. Ce ne furent jamais, ce ne sont pas aujourd'hui qualités si communes, ni qui courent les rues. La réclame lui répugna profondément. Il ne considéra point l'art comme un moyen de s'enrichir. Il n'avait pas besoin d'argent? Non pas. Mais il sut, se contentant de sa modeste fortune personnelle, ne pas se créer de besoins artificiels. Il voulut vivre en bourgeois, et penser en artiste.

Car il fut, en même temps, un artiste. Il aima le Beau pour lui-même. Il eut des enthousiasmes frénétiques, et d'immenses dégoûts, car la laideur morale le faisait trépigner, souffrir. Il vécut uniquement pour l'art. Pas une minute, il ne cessa de marcher, de monter, en s'agrippant, vers plus de perfection. De ces efforts incessants, il mourut, à sa table de travail.

Pourtant, il fut, de son vivant, attaqué, méprisé, vilipendé. Des années ont passé depuis sa mort. Son œuvre est là, formant bloc. Elle ne s'est point effritée. Pas un mot inutile n'en est tombé. Mais il y a, encore aujourd'hui, des serpents à s'enrouler autour des socles.

I

LES ATTAQUES

Le réalisme est vieux comme le monde. Depuis qu'il y a des hommes qui écrivent, qui peignent, qui sculptent, chacun d'eux a montré des paysages et de la nature humaine, tout ce qu'il lui a paru nécessaire pour ajouter à l'importance, à la qualité, à la perfection de son œuvre. On n'y allait point par trente-six chemins. La Bible et Homère, pour n'en pas citer d'autres, sont pleins de ce qu'aujourd'hui l'on appelle — je ne sais pourquoi — réalisme. Et ce n'est que depuis dix-neuf cents ans que l'on a demandé, aux écrivains, aux peintres, aux sculpteurs, de « cacher ces seins que l'on ne saurait voir ». Tartufe est vieux comme le christianisme.

Le réalisme, qui jusqu'alors avait droit de cité, qui faisait partie intégrante de l'art, on tenta de le chasser à coups de goupillons, voire de sabres.

Mais le besoin de la vérité — ou, si vous aimez mieux, de l'exactitude — était trop naturel, trop essentiel pour que le réalisme disparût à jamais, pour qu'il cessât, même un seul jour, d'exister. Mais il faut bien dire que ce ne fut point, que ce n'est pas aujourd'hui, que ce ne sera jamais sans lutte. Quelqu'un n'écrivait-il pas dernièrement :

— *L'œuvre de Zola, c'est de la belle maçonnerie tout de même; et puis, on n'a pas oublié les cabinets.*

Si ce n'était qu'une plaisanterie, je me contenterais de sourire. Mais je hausse les épaules. Une sculpture lubrique sur un portail de cathédrale ne me répugne pas. Eux, ils fermeront les yeux sur le passage des *Filles de Loth,* ou bien ils vous l'expliqueront par un tas de considérations à côté du sujet, mais ils sentiront tout de suite les cabinets dans l'œuvre gigantesque de Zola. N'est-on pas allé jusqu'à lui reprocher d'avoir écrit *La Débâcle?* Que l'on conteste — je parle des idéalistes — à la rigueur, la vérité, si criante pourtant, des personnages de *L'Assommoir,* de *Pot-Bouille,* de *La Terre,* cela, pour nous, ne tire pas à conséquence. Mais que l'on conteste, que l'on refuse à un écrivain le droit de reprendre, dans un roman, des faits rigoureusement enregistrés par l'histoire, divulgués par des milliers de brochures ou de gros volumes que tout le monde a lus, consignés dans tous les manuels que tous les enfants, à l'école, ont entre les mains, cela, vraiment, dépasse, les limites. Cela montre jusqu'où va, chez certains, l'incompréhension, voulue ou non, du réalisme. Ils m'objecteront des différences d'humeur, des incompatibilités de tempéraments. Je ne demande pas mieux. Mais que, du moins, ils restent loyaux. Qu'ils disent qu'ils n'aiment pas cela et que ce soit fini. Mais qu'ils n'aillent pas chercher des raisons dont la mauvaise foi ou, tout au moins, la puérilité nous révolte. Aussi bien, la question du réalisme — ou du naturalisme, — est encore plus générale, plus haute. Jaurès a dit :

— *Ils condamnent non seulement le naturalisme, mais aussi le romantisme, parce qu'ils ont reconnu qu'il portait en lui le souffle de la Révolution... et qu'eux ils poursuivent l'esprit de la Révolution appliquée à l'art.* (Discours à la Chambre, 19 mars 1908.)

Le romantisme ! Nous savons que ces messieurs n'en veulent pas davantage entendre parler. Flaubert (*Corresp.*, t. IV, p. 341), écrivait à Zola :

...Et je maintiens que vous êtes un joli romantique. C'est même à cause de cela que je vous admire et vous aime.

Léon Daudet (*Gaulois,* 23 janvier 1902) a dit :

— *Le naturalisme fut, en quelque sorte, une greffe du romantisme,*

de la boursouflure romantique, sur cette désolante philosophie de la matière qui constitua, pendant la première partie de la vie et de l'apostolat d'Auguste Comte, le positivisme.

Ils voient, aujourd'hui, dans le romantisme, la cause de la ruine de l'individu et de la désorganisation de la société, suites d'une perpétuelle et fausse exaltation sentimentale. Parallèlement nous pouvons dire, — toujours d'après eux, — que le réalisme, école de dépression artistique et morale, doit fatalement amener l'individu et la société au bord de l'abîme où, d'eux-mêmes, ils se précipiteront.

Les personages du roman naturaliste appartiennent généralement à la portion la moins intéressante, sinon la plus stupide, de l'humanité. C'est le romantisme qui avoue, — avec amertume et ironie contre lui-même, chez Flaubert et Maupassant, s'il est exact d'observer, avec M. Brunetière, que, chez eux, la vérité objective des caractères grimace du mépris que l'écrivain secrètement leur voue. L'admiration due à ces deux maîtres n'est limitée que par la question de savoir si l'art est vraiment l'art, qui se donne pour matière d'aussi pitoyables réalités. (P. Lasserre, *Le Romantisme français*, pp. 541-542.)

Nous verrons ce que Flaubert pense de l'Art. Quant à Maupassant, il m'avait toujours semblé que son œuvre était la seule expression parfaite, en notre littérature, du réalisme strict ; mais ce n'est point l'endroit de discuter sur ce sujet.

Réaliste et romantique, Flaubert fut attaqué, discuté, nié. Nommerai-je Léon Gautier qui ne sut pas se contenter de donner, des Epopées françaises du Moyen âge, des éditions savantes, et qui éprouva le besoin de juger de haut, lui aussi, Flaubert, Hugo, Zola ? Mais il faut bien que les champignons poussent au pied des chênes. Il écrivit donc, avec quel esprit ! ce qui suit :

— *Deux types nouveaux sont apparus dans la République des lettres, déjà trop riche en types curieux. Nous avons le réaliste, et nous avons le coloriste. Nous avons Flaubert et Théophile Gautier... Le réaliste est épris de la réalité laide, et enlaidit la peau pour le rendre réel. Si le réaliste est dans la ville, il préfère à la vaste et noble cathédrale, cette ignoble et déshonorante échoppe qui s'est collée comme une souillure aux murs du temple magnifique. Le réaliste visite les égouts et dédaigne les palais.*

Et cela, ces lieux communs que le bon (?) Léon Gautier prend pour des trouvailles, ces grossières erreurs qui lui semblent d'indiscutables vérités, à propos de *Salammbô !* Plus intelligemment, George Sand écrivait à Ernest Feydeau, le 16 août 1859 :

— *Ce n'est pas un malheur pour vous, pas plus que pour Flaubert,*

d'appartenir à la races des voyants. *On s'est mêlé de baptiser votre manière et la sienne de* réalisme. *Je ne sais pas pourquoi... Le nom de réalisme ne convient pas, parce que l'art est une interprétation multiple, infinie. C'est l'artiste qui crée le réel en lui-même, son réel à lui, et pas celui d'un autre.* (*Revue de Paris,* 15 février 1896.)

Il y eut pire encore que Léon Gautier. En 1872, un homme écrivit cette phrase monstrueuse :

— *Il y avait, pour nourrir le peuple, la littérature Flaubert, et la littérature Du Terrail.*

Et cet homme, qui, lui aussi, jugeait de si haut le vieux maître, puisqu'il faut le nommer, c'est Henri Lasserre, auteur miraculé d'une *Notre-Dame de Lourdes,* qui se charge, elle, de le gaver, le peuple !

Flaubert écrivait lui-même à George Sand (*Corresp.,* t. IV, p. 7) :

— *Lisez* Le Constitutionnel *de lundi dernier,* Le Gaulois *de ce matin : c'est carré et net. On me traite de crétin et de canaille. L'article de Barbey d'Aurevilly* (Constitutionnel) *est, en ce genre, un modèle, et celui du bon Sarcey, quoique moins violent, ne lui cède en rien... Ces messieurs réclament, au nom de la morale et de* l'idéal ! *J'ai eu aussi des éreintements dans* Le Figaro *et dans* Paris. *Je m'en fiche profondément ! Ce qui n'empêche pas que je suis étonné par tant de haine et de mauvaise foi.*

Et encore (*Ibid.,* p. 9) :

— *Saint-Victor, qui prône les livres d'Arsène Houssaye, ne veut pas faire d'article sur le mien, le trouvant trop mauvais.*

Et enfin (*Ibid.,* p. 10) :

— *La province renchérit sur Paris, car le journal* La Gironde *m'appelle Prudhomme.*

Ces quelques aboiements suffisent pour indiquer l'immense clameur de la meute hurlant derrière Flaubert, partant, derrière le réalisme. Je me garderai bien de parler des mesquines jalousies, des clabauderies des prétendus « confrères » en art. Même les Goncourt, même Théophile Gautier ne furent pas toujours sans reproches. Il conviendrait de poser ici-même et tout de suite la question de la nécessité du réalisme en lui-même, et de sa beauté intrinsèque. Mais il nous faut voir, auparavant, les autres, — vraiment tout autres, tout différents, — qui se sont attaqués à Flaubert.

Il ne s'agit plus ici de littérature pure, mais d'humanité. Vers 1840, en Angleterre et en Russie, un très important mouvement réaliste se produisit, mais basé sur la pitié, sur la compassion douloureuse plus

que sur l'observation exacte. Taine, ayant à apprécier Stendhal et Balzac, écrivait :

— *Ils aiment l'art plus que les hommes; ils n'écrivent point par sympathie pour les misérables, mais par amour du Beau.*

J'ouvre ici une parenthèse. Flaubert n'avait pas, du Beau, la même conception que Taine, car il dit de Balzac (*Corresp.*, t. IV, p. 252) :

— *Je viens de lire la correspondance de Balzac. Il en résulte que c'était un très brave homme et qu'on l'aurait aimé. Mais quelle préoccupation de l'argent, et quel peu d'amour de l'Art ! Avez-vous remarqué qu'il n'en parle pas une fois ? Il cherchait la gloire, mais non le Beau... Au résumé, c'est pour moi un immense bonhomme, mais de second ordre. J'aime mieux la correspondance de M. de Voltaire. L'ouverture du compas y est un peu plus large.*

Et de Stendhal (*Ibid.*, t. II, p. 148) :

— *Je connais* Rouge et Noir, *que je trouve mal écrit et incompréhensible, comme caractères et intentions. Je sais bien que les gens de goût ne sont pas de mon avis, mais c'est encore une drôle de caste que celle des gens de goût, ils ont de petits saints à eux que personne ne connaît... Quant à Bayle, je n'ai rien compris à l'enthousiasme de Balzac pour un semblable écrivain, après avoir lu* Rouge et Noir.

Aujourd'hui donc, on reproche à Flaubert son manque de sensibilité, le mépris qu'il avait pour ceux des hommes qui n'étaient pas des artistes, sa claustration dans son cabinet de travail. On a écrit :

— *Le temps est passé où l'on restait quatorze heures dans sa chambre. Il y a Flaubert s'entourant de ses pensées et rampant comme dans un souterrain. Tout un passé vient de finir qui contenait les hommes entre deux murs et les poussait à écrire* Madame Bovary.

On a demandé, exigé presque, que l'homme de lettres vécût vraiment sa vie, qu'il se mêlât à la foule, qu'il allât trouver la vie partout où elle s'exaspère, dans les bagnes, dans les usines, dans les déserts, qu'il rejetât tous les manteaux, qu'il sortît du monde tout nu, avec la force et la foi. Il faut, maintenant, que dans toute œuvre d'art, on sente, à fleur de papier, de toile, de marbre, le frémissement presque physique de l'émotion humaine, de la pitié. Certes, ce sont là de nobles théories. Mais des théories comme celles de Flaubert, appuyées par *Madame Bovary, L'Education sentimentale, Bouvard et Pécuchet,* méritent mieux qu'une exécution sommaire. Ce n'est pas en dix lignes qu'on annule, qu'on réduit à néant une œuvre pareille. Pourquoi faire de la sympathie de l'auteur pour ses personnages une règle absolue, une condition *sine qua non* de la valeur humaine de l'œuvre ? La valeur

intrinsèque, résultant du parfait assemblage des parties d'un livre, la perfection de chacune de ses parties constituée par le plus ou moins de beauté de chaque phrase, cela, pour les partisans de ces nouvelles théories, ne compte pour ainsi dire plus. Sans doute, ce n'est pas tout, mais c'est beaucoup, mais c'est presque tout, la beauté de la forme découlant directement de la beauté de la pensée. On peut dire, sans aucune exagération, que cette émotion, cette pitié si vantées aujourd'hui, si prisées, on les trouve chez Flaubert. Qu'une lecture superficielle n'y suffise pas, je l'accorde. Mais elles y sont, incontestablement, malgré Flaubert lui-même. Au surplus, le fameux dogme de l'impersonnalité dans l'art, dont on a fait, définitivement, justice, n'a jamais été qu'un dogme, c'est-à-dire un mystère, c'est-à-dire, — au sens où je l'entends, — rien du tout. Flaubert froid, impersonnel ? Allons donc ! Vous l'avez mal lu. Je pourrais citer tels livres, écrits spécialement pour nous apitoyer sur les misères de telles castes de l'humanité, à qui l'on a fait des succès retentissants, mais qui, mal composés parce que mal conçus, seront, — sans que veuille préjuger de l'avenir, — vite oubliés, s'ils ne le sont déjà.

II

LES THÉORIES DE FLAUBERT

Qu'est-ce donc que le réalisme ? Qu'est-ce, plus généralement, que l'art ? Je pourrais citer, par douzaines, des définitions de l'Art, qui, se contredisant toutes, ne nous apprennent rien de nouveau. Pour Schopenhauër, *l'art n'est pas un chemin pour sortir de la vie, c'est une consolation pour y rester, jusqu'à ce qu'enfin, fatigué du jeu, on en vienne aux choses sérieuses. La Sainte-Cécile de Raphaël est comme le symbole de cette transition de l'art à la morale.* Lamennais le définit : *la reproduction du Beau sous une forme extérieure qui affecte les sens.* Et, pareillement, Hello : *l'expression sensible du Beau.*

Oui. Mais en quoi consiste le Beau ? Pour tous ces messieurs de l'idéalisme — je prends ce mot dans son sens à la fois le plus profond, et, par opposition au réalisme le plus particulier, le plus combatif, — le Beau ne peut découler que de Dieu. Singulière conception, soit dit en passant, qui ferait supprimer tout l'art antique. Le beau, pour Schelling, c'est l'infini, s'exprimant par le fini, pour Reid une qualité occulte, pour Jouffroy un fait indécomposable, pour de Maistre, ce qui plaît à la vertu, pour le P. André ce qui convient à la raison. Or, toutes ces définitions s'équivalent ; elles ne nous apprennent rien de net, de précis. Ce ne sont que des mots, toujours des mots, presque

Cabinet de travail de Flaubert.

vides de sens pour en vouloir trop contenir. Je sais bien que ce n'est pas le rôle des philosophes de produire des œuvres, pour appuyer, démontrer leurs théories. Ce n'est même pas celui des écrivains : les théories doivent découler des œuvres d'art, non les œuvres des théories. Je me défie de ceux qui éprouvent l'impérieux besoin d'écrire une préface pour dire : c'est ceci et non cela que j'ai voulu faire. A quoi bon? Flaubert s'en est bien gardé. Non pas qu'il soit parti à l'aveuglette, qu'il ait écrit au hasard. Ses quatre volumes de *Correspondance* sont là. Nul écrivain n'exposa d'une façon plus claire et plus philosophique l'idée qu'il se faisait de l'art ; nul ne peut fournir, à l'appui de ses théories, des œuvres plus parfaites.

L'art consista, pour Flaubert, dans la traduction, en apparence impassible, du Beau sous toutes ses formes actuellement réelles ou exhumées de l'oubli, de la poussière des siècles. Il doit s'élever au-dessus des affections personnelles et des susceptibilités nerveuses. La poésie est purement subjective. Il n'y a pas en littérature de beaux sujets d'art : Yvetot, vue par un artiste et décrite par lui, vaut Constantinople, vue et décrite par un autre artiste. En conséquence, on peut décrire n'importe quoi. L'art doit rejeter tous les détails non susceptibles de généralisation. D'un paysage, d'un état d'âme, il ne doit conserver que ce qu'il y a d'éternel dans ce paysage, dans cet état d'âme. Ne nous racontez pas vos petites histoires personnelles, en nous disant : Il allait être neuf heures du matin et la voiture n'était pas prête. Cela n'intéresse guère que vous. Plus vous serez personnel, plus vous serez faible. Moins on sent une chose, plus on est apte à

l'exprimer *comme elle est* (comme elle est toujours en elle-même, dans sa généralité, et dégagée de tous ses contingents éphémères) ; mais il faut avoir la faculté de *se la faire sentir.* L'art ne doit servir de chaire à aucune doctrine sous peine de déchoir. On fausse toujours la réalité quand on veut l'amener à une conclusion. La rage de vouloir conclure est une des manières les plus funestes et les plus stériles qui appartiennent à l'humanité. Les faits, en eux-mêmes, n'ont aucune valeur. On peut leur faire prouver tout ce que l'on veut, à la fois le pour et le contre, suivant le point de vue d'où on les considère. Pour ne les point dénaturer, regardons-les tels qu'ils sont, en artistes, non en moralistes désireux d'avoir raison. Il faut que les sciences morales, — Flaubert entend, sans aucun doute, par sciences morales, la littérature, — procèdent comme les sciences physiques, par *l'impartialité.* Le poète est tenu maintenant d'avoir de la sympathie pour *tout* et pour *tous,* afin de les comprendre et de les décrire. Cela ne doit pas être. Ta vue s'obscurcit si tes yeux sont mouillés de larmes. La fable des *Deux Pigeons* est aussi émouvante que tout Lamartine, et *ce n'est pas le sujet ;* mais, si La Fontaine avait dépensé d'abord sa faculté aimante dans l'exposition de ses sentiments personnels, lui en serait-il resté suffisamment pour peindre l'amitié de deux oiseaux? Prenons garde de dépenser en petite monnaie nos pièces d'or. La première qualité de l'art et son but est *l'illusion.* L'émotion, qui s'obtient souvent par certains sacrifices de détails poétiques, est une tout autre chose et d'un ordre inférieur. On pleure à des mélodrames qui ne valent pas quatre sous, et Gœthe ne nous mouille jamais l'œil si ce n'est d'admiration.

Tout cela, suivant la vieille, l'éternelle distinction, c'est le *fond.* Passons à la *forme.*

Entre l'un et l'autre, Flaubert, lui, ne faisait pas de distinction. Et c'est là, tout à fait, qu'il se sépare des purs ciseleurs de phrases, en prose ou en vers. Certes, d'autres que lui ont peiné sur des brouillons, pas autant tout à fait peut-être, mais enfin ont peiné ! Que l'on cite des écrivains de l'antiquité, des modernes, de tout récents même, sans doute. Mais aucun d'eux n'a pu affirmer avec une pareille certitude, qu'aucun livre n'est dangereux s'il est bien écrit. On a trop, jusqu'à aujourd'hui, représenté Flaubert comme un artiste uniquement préoccupé de l'art pour l'art, comme enfermé dans une Tour d'Ivoire, ou comme, — image, quoique différente, équivalente, — *rampant dans un souterrain.* Non ! Un livre bien écrit, — mais que l'on remarque bien qu'il ne s'agit pas, ici, d'écriture obtenue au moyen d'enfantins procédés de style, — ne pouvait, selon Flaubert, être mal pensé, *conçu bassement.* Plus une idée est belle, plus la phrase est sonore. La précision de la pensée fait — et est elle-même, — celle du mot. L'art, certes, ne doit servir de chaire à aucune doctrine, mais sa

morale consiste dans sa beauté même, qui est le style, la forme, le beau indéfinissable *résultant de la conception même* et qui est la splendeur du vrai, comme disait Platon.

Il écrit à George Sand (*Corresp.*, t. IV, p. 225) :

— *Tous les bourgeois peuvent avoir beaucoup de cœur et de délicatesse, être pleins des meilleurs sentiments et des plus grandes vertus, sans devenir pour cela des artistes. Enfin, je crois le fond et la forme deux subtilités, deux entités qui n'existent jamais l'une sans l'autre. Ce souci de la beauté extérieure que vous me reprochez est pour moi une méthode. Quand je découvre une mauvaise assonnance ou une répétition dans une de mes phrases, je suis sûr que je patauge dans le faux; à force de chercher, je trouve l'expression juste qui était la seule et qui est, en même temps, l'harmonieuse. Le mot ne manque jamais quand on possède l'idée...*

— *Je me souviens d'avoir eu des battements de cœur, d'avoir ressenti un plaisir violent en contemplant un mur de l'Acropole, un mur tout nu (celui qui est à gauche quand on monte aux Propylées). Eh bien! Je me demande si un livre, indépendamment de ce qu'il dit, ne peut pas produire le même effet? Dans la précision des assemblages, la rareté des éléments, le poli de la surface, l'harmonie de l'ensemble, n'y a-t-il pas une vertu intrinsèque, une espèce de force divine, quelque chose d'éternel comme un principe?* (*Ibid.*, p. 227.)

Que nous voilà donc au-dessus de ces vaines, de ces ridicules discussions de théoriciens sur le réalisme en lui-même! Qu'est-ce donc que vous voulez, monsieur Lasserre? Vous vous demandez *si l'art est vraiment l'art qui se donne pour matière de si pitoyables réalités?* Où donc commence-t-il pour vous? Vous seriez moins embarrassé de me dire où il finit, je le sais. A quelle classe de la société? A quels sentiments humains? Est-ce qu'il vous faut des rois, des ducs, des personnages de légendes? Ou bien des colères, des haines qui bouleversent des villes, des empires? Faut-il, faussant, dénaturant la réalité, que l'artiste ne vous présente que des personnages continuellement maîtres d'eux-mêmes, à qui, pourtant, vous permettriez quelques défaillances, quelques petites chutes, pour qu'ils se relèvent tout de suite, purifiés, et plus grands? La notation scrupuleuse et artiste de la réalité vous déplaît, à vous et à beaucoup d'autres, à tous les partisans de l'idéalisme et du classicisme. Vous en voulez à Jules Renard, — au Jules Renard de *L'Ecornifleur*, de *Poil-de-Carotte* et de *Ragotte*, — d'avoir ouvert tout grands sur la vie des yeux toujours clairvoyants et, — quoi que vous en pensiez, — comme ceux de Flaubert, souvent apitoyés.

Car je voudrais pouvoir crier bien haut que c'est parce que l'on a mal compris ses théories qu'on le représente impassible, froid. Il a

voulu que l'artiste s'abstînt de raconter ses petites misères, ses grandes souffrances personnelles. Mais il écrivait (*Corresp.*, t. II, p. 97) :

— *Il fut un temps où tu me regardais comme un égoïste jaloux qui se plaisait dans la rumination perpétuelle de sa propre personnalité. Personne plus que moi n'a, au contraire, aspiré les autres. J'ai été humer des fumiers inconnus, j'ai eu compassion de bien des choses où ne s'attendrissent pas les gens sensibles. Si la* Bovary *vaut quelque chose, ce livre ne manquera pas de cœur.*

Et un peu plus loin (*Ibid.*, t. II, p. 284) :

— *Ma pauvre* Bovary *sans doute souffre et pleure dans vingt villages de France à la fois, à cette heure même.*

Il a voulu que, pour être plus apte à exprimer une chose, l'artiste eût la faculté de *se la faire sentir*. Il l'eut, cette faculté, au suprême degré. Lisez, dans Taine (*De l'Intelligence*, t. I, p. 90), ce passage :

— *Mes personnages imaginaires, m'écrit le plus exact et le plus lucide des romanciers modernes,* m'affectent, *me poursuivent, ou plutôt c'est moi qui suis en eux. Quand j'écrivais l'empoisonnement d'Emma Bovary, j'avais si bien* le goût d'arsenic *dans la bouche, j'étais si bien empoisonné moi-même, que je me suis donné deux indigestions coup sur coup, deux indigestions très réelles, car j'ai vomi tout mon dîner.*

Sans doute je sais plus d'un de nos actuels romanciers de l'école de la pitié qui trouvera que c'est bien peu de chose. Qu'est-ce que cela prouve? diront-ils. Je répondrai que, d'ailleurs, toutes ces discussions sont vaines, que les œuvres sont là, qu'il faut les lire et les sentir. Et je me souviens du mot de Renan à Jules Huret qui l'interrogeait, vers 1890, sur les symbolistes, les psychologues et les naturalistes :

— *Ce sont des enfants qui se sucent le pouce.*

C'est cet enthousiasme pour le Beau qui constitue, à proprement parler, le romantisme de Flaubert. Les longues tirades passionnées, les envolées lyriques, appartiennent vraiment au romantisme. Que ce soit Madame Bovary, que ce soit le Frédéric Moreau de *L'Education sentimentale*, l'Antoine de *La Tentation*, Flaubert nous les montrera toujours frappant du pied le sol comme pour bondir jusqu'aux étoiles. Emma se rappelle les héroïnes des livres qu'elle a lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se met à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charment. Frédéric magnifie, idéalise M^me^ Arnoux.

— *Le désir de la possession physique même disparaissait sous une envie plus profonde, dans une curiosité douloureuse qui n'avait pas de limites.*

Quant à Antoine, nous savons par quelles prodigieuses hallucinations il s'évade de la réalité qui le broie.

Mais Flaubert avait trop le sens de la vie — parce qu'il fut un artiste complet — pour se perdre dans les nuages.

— *C'est une loi constante aux yeux de Flaubert que tout effort humain aboutit à un avortement, d'abord parce que les circonstances extérieures sont contraires au rêve, ensuite parce que la faveur même des circonstances n'empêcherait pas l'âme de se dévorer en demandant l'assouvissement de sa chimère.* (BOURGET, *Essais de psychologie contemporaine.*)

III

LES IDÉES DE FLAUBERT

C'est une distinction un peu subtile, et peut-être fausse, que je fais entre les théories et les idées du vieux maître. Mais j'ai parlé de ses théories sur l'art, et je voudrais exposer les idées qu'il eut sur la vie.

C'est parce qu'il fut un enthousiaste du Beau, que la laideur, sous toutes ses formes, matérielle, intellectuelle ou morale, le fit souffrir, parfois trépigner de rage. C'est parce qu'il a noté toutes les défaillances, toutes les tares de l'âme humaine qu'il lui fut impossible de se contenter de la psychologie sommaire du romantisme. Ces antithèses faciles qu'affectionnait Victor Hugo, — une âme d'ange dans un corps de démon, ou, encore, deux personnages aux prises dont l'un est tout le Bien, l'autre tout le Mal, — Flaubert n'en a pas voulu; ses héros sont plus simples à la fois, plus vrais. Qu'ils soient, à un moment donné, bons, c'est-à-dire qu'ils aient des aspirations généreuses vers plus d'intelligence, vers plus de beauté, ah! comme Flaubert les fait monter, et comme il monte avec eux! Mais ils ne peuvent se maintenir. Flaubert qui, lui, reste toujours là-haut, les regarde descendre avec pitié, tomber, quand ils retombent trop bas et trop souvent, avec mépris, avec colère. Que ne faites-vous comme moi! a-t-il l'air de leur crier.

Qui ne connaît sa fameuse définition du Bourgeois:

— *J'appelle bourgeois quiconque pense bassement.*

L'a-t-on, à cause de ce mot, assez ridiculisé! Eh, sans doute, on connaît vos ritournelles, messieurs de tous clans!

Comment! voilà un homme, de chair et d'os comme nous, qui a la prétention de voir plus haut et plus juste que nous! Il se moque de

nos sentiments qu'ils trouve ridicules, de nos idées qu'il estime fausses, de nos façons d'agir qu'il affirme être malpropres! Qu'est-ce qui nous empêche de lui rendre la pareille? Mais, messieurs, assurément rien. Et c'est alors que vous le renvoyez à sa prétendue, à son imaginaire Tour d'Ivoire, à ses livres. Que ne reste-t-il toujours le nez dedans! Un artiste! Mais cela n'est pas plus utile à l'Etat qu'un joueur de boules. Et pourtant, — et, cela aussi, je voudrais pouvoir le crier par dessus les toits, — jamais Flaubert ne fut le calfeutré que l'on suppose, que l'on affirme qu'il a été, en vertu d'une vieille, bien douce légende — et si agréable à éterniser, pour ceux qui ne veulent pas entendre parler de lui!

Nous sommes trop habitués à prendre le mot « artiste » dans son sens le plus étroit. Il est convenu que l'artiste, — l'artiste à pieds plats, à longs cheveux, cape, grosse canne tirant sur le gourdin, — ne vit que pour l'art, c'est-à-dire pour quelques conceptions puériles dont il discute, en buvant des bocks et fumant des pipes en quelque café d'un quartier plus ou moins Latin. Il a pour unique souci de mystifier le bourgeois, c'est-à-dire souvent un homme aussi intelligent — sinon plus — que lui. Et c'est un peu, c'est beaucoup l'idée que l'on se fait du vieux maître. Ah! ridicules puérilités! L'Art, tel que l'entendit, tel que le pratiqua Flaubert, est le souci de la Beauté, c'est-à-dire de la rectitude.

Il aurait voulu que tout le monde pensât comme lui, à l'encontre des « bourgeois », qui pensent bassement. Il est presque inutile de dire qu'il entendait par « bourgeois », non pas cette classe de la société que l'on désigne d'habitude par ce mot, mais tous les individus qui du haut en bas de l'échelle sociale pensent médiocrement, bassement, c'est-à-dire pas du tout, tous ceux qui acceptent les idées toutes faites, sans les discuter, sans les contrôler. Flaubert fut, à sa façon, un utopiste, en s'imaginant que la plupart des hommes pourraient penser d'une autre façon. D'ailleurs s'imagina-t-il vraiment cela ? Je ne le crois guère, même pas du tout. Là encore il avait trop le sens de la réalité : il voyait trop juste. Il écrivait à George Sand, à propos de la guerre de 1870 (*Corresp.*, t. IV, p. 29) :

— *Voilà donc l'homme* naturel. *Faites des théories, maintenant ! Vantez le progrès, les lumières et le bon sens des masses et la douceur du peuple français ! Je vous assure qu'ici on se ferait assommer si on s'avisait de prêcher la paix ! Quoi qu'il advienne, nous sommes reculés pour longtemps... Ah ! lettrés que nous sommes ! L'humanité est loin de notre idéal ! Et notre immense erreur, notre erreur funeste, c'est de la croire pareille à nous et de la traiter en conséquence.*

Je vous venir, messieurs du Chauvinisme ! Vous allez dire : il en avait de bonnes, votre Flaubert ! Il trouve ridicule que des gens atta-

qués se défendent ! Ce n'était, nous le voyons bien, qu'un artiste !

Mais Flaubert a parlé aussi des agresseurs :

— *Quel effondrement ! Quelle chute ! Quelle misère ! Quelles abominations ! Peut-on croire au progrès et à la civilisation devant tout ce qui se passe ! A quoi donc sert la science, puisque ce peuple, plein de savants, commet des abominations dignes des Huns et pire que les leurs, car elles sont systématiques, froides, voulues, et n'ont pour excuse ni la passion, ni la faim ? Pourquoi nous exècrent-ils si fort ? Ne vous sentez-vous pas écrasée par la haine de quarante millions d'hommes ? Cet immense gouffre infernal me donne le vertige.* (A George Sand, *Corresp.*, t. IV, p. 42.)

Il l'a dit : l'humanité est loin de notre idéal, au delà comme en deçà des Pyrénées et du Rhin ! Et il est infiniment probable — pour ne pas dire plus — qu'elle n'y arrivera jamais complètement. De combien d'unités peut-il être possible d'augmenter le nombre de ceux qui verront juste et qui auront des aspirations ?

— *Car c'est par là que nous valons quelque chose,* l'aspiration. *Une âme se mesure à la dimension de son désir comme l'on juge d'avance des cathédrales à la hauteur de leurs clochers.* (*Corresp.*, t. II, p. 224.)

Dans toute l'œuvre de Flaubert, il n'y a guère que la servante Félicité — *Un cœur simple,* — dont la vie se tasse comme une église de village dans un creux de terrain. Tous ses autres personnages, à un moment quelconque, ont un de ces clochers qui nous les fait reconnaître de loin. Mais, pour beaucoup d'entre eux, il n'y en a qu'un. Pour la vénérable Catherine-Nicaise-Elisabeth Leroux, ce fut, sans aucun doute, l'espoir d'abord, puis l'attente fiévreuse, angoissée du jour des comices à Yonville.

Que font à la vie toutes ces vies, prises chacune en particulier, d'humbles de villages, de riches des grandes villes ? A quoi servent Bournisien, Hippolyte, le garçon d'écurie du *Lion d'or,* que le tourbillon du monde écarte du soin de son salut ? Pourquoi Rosanette, Arnoux, Deslauriers, Sénécal, Frédéric Moreau lui-même vivent-ils ? Ils ne le savent pas eux-mêmes. Ils sont, parce qu'ils sont. Aucun d'eux ne mourra illustre et presque tous auront vécu ignorés, perdus dans la multitude anonyme. Que font sur terre Bouvard et Pécuchet ? Pourquoi Antoine a-t-il vu le jour ? Ils iront, eux, jusqu'au fond des sciences humaines. Ils connaîtront tous les systèmes philosophiques, mais pour les discuter et en noter les contradictions, toutes les religions, bâties sur des arguments si spécieux qu'elles s'envolent en tourbillons comme les sables du désert. L'homme qui réfléchit n'a plus une pierre résistante, solide où reposer sa tête : seul Montaigne lui offre l'oreiller du doute, c'est-à-dire en exagérant, — et il le faut absolu-

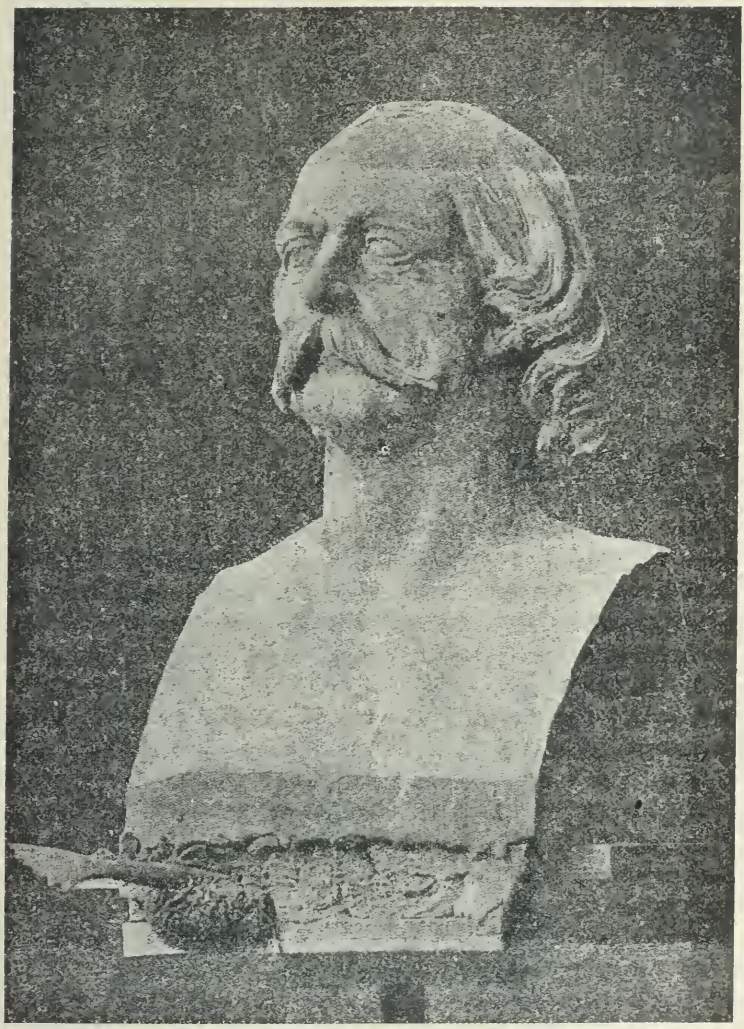
ment aujourd'hui, — du scepticisme absolu, de la négation radicale de l'affirmation et de la négation elle-même.

On n'a pas insisté sur ceci : que Flaubert fut, en même temps qu'artiste, intelligent. Et j'emploie ce mot pour lui donner toute sa force, toute son importance, absolument comme le mot « artiste ». Certes, il n'a pas créé de système philosophique. On lui a tant reproché de choses qu'on aurait pu lui reprocher cela, par dessus le marché. Ne peut-on pas lui appliquer, et bien au delà, ce que les Rosny disaient d'Edmond de Goncourt (*Revue de Paris,* 1er août 1896) :

— *Les esprits synthétiques devraient les premiers comprendre tout ce qu'il est de rare, d'admirable dans la faculté de saisir directement des choses qui ne se rattacheront aux idées générales qu'après une ou deux générations. Sans doute, les grands généralisateurs ont parfois apporté des notions nouvelles, mais ce n'est pas la règle : la création est plus fréquemment due aux grands esprits concrets. Et quelle cécité singulière de ne pas apercevoir que de pareils cerveaux furent composés d'éléments aussi valables que les cerveaux des plus subtils philosophes !*

Car Flaubert fut un esprit concret en philosophie comme en littérature et qui, jamais, ne put se payer de vains mots, de vagues idéologies, d'abstractions, pas plus qu'il ne put se contenter de sentiments creux, de tirades lyriques, sonores mais vides. Nul doute qu'il n'ait été, à lui tout seul, Bouvard, Pécuchet, — moins les réflexions, les attitudes grotesques, parfois, qu'il leur prête et qui ne sont pas ce qu'il y a de plus important dans le livre, — et Antoine, — moins la ferveur, la certitude religieuses. Il a, comme les deux premiers, cherché, lu ; comme le troisième, réfléchi. Il ne s'est pas remis à copier ; il ne s'est pas remis à la prière en faisant le signe de la croix. Mais, de cet immense voyage à travers toutes les connaissances humaines, il a rapporté un scepticisme absolu. Comment peut-on affirmer que telle religion est la seule vraie, la seule indispensable lorsque l'on a vu, dans une sublime et précise hallucination, défiler tous les dieux qu'adorèrent, depuis des milliers de siècles, les hommes qui ne réfléchissaient pas ? Depuis les plus vieilles idoles, antérieures au Déluge, en bois, en métal, en granit, en plumes, en peaux cousues, le dieu des Brakhmanes, le Buddha, Oannès, le contemporain des origines et dieu des Chaldéens, Bélus, Ormuz, le dieu des Perses, la grande Diane d'Ephèse, Isis, Jupiter, les dieux de l'Etrurie, jusqu'à Jéhovah, tous ont passé, poussés dans le néant par le fouet de la mort. Auquel croire, de ceux d'aujourd'hui puisqu'ils mourront aussi ?

Mais la science humaine est elle-même remplie de contradictions, d'erreurs grossières. Que pouvons-nous affirmer ? De quoi donc sommes-nous sûrs ? Hilarion a beau dire à Antoine :



Gustave Flaubert, d'après son buste, par CLÉSINGER.

— *L'ignorance est l'écume de l'orgueil. On dit : Ma conviction est faite, pourquoi discuter ?... Nous n'avons de mérite que par notre soif du Vrai. La Religion seule n'explique pas tout.* (*La Tentation*, p. 68.)

Il n'en reste pas moins que les sciences n'en expliquent pas beaucoup plus. Que ce soient des hommes, bizarrement vêtus qui, dans la basilique immense où pénètre Antoine, discutent, affirment en hurlant que chacun d'eux a raison, et lui seul, ou que ce soient nos modernes philosophes et savants, nous ne savons auquel entendre, et, si nous réfléchissons, nous n'en croirons pas un. Les historiens déforment l'histoire ; les économistes ne sont que des utopistes, calculant d'après une humanité idéale, ne voyant pas les hommes tels qu'ils sont. Saint-Simon, Fourier, Louis Blanc, Proudhon, Pierre Leroux, Auguste Comte lui-même ont écrit des énormités. Pourtant Pécuchet dit :

— *Qu'il y ait, chez les utopistes, des choses ridicules, j'en conviens ; cependant ils méritent notre amour. La hideur du monde les désolait, et, pour le rendre plus beau, ils ont tout souffert... Ils auraient pu vivre tranquilles, mais non! Ils ont marché dans leur voie, la tête au ciel, comme des héros.* (*Bouvard et Pécuchet*, p. 225.)

Et c'est bien là le dernier mot, la conclusion des idées, — que je ne peux toutes exposer ici, — de Flaubert. Nous savons qu'il fut pareil, — au sens où je l'entends, — à Bouvard et Pécuchet :

— *Une faculté pitoyable se développa dans leur esprit, celle de voir la bêtise et de ne plus la tolérer. Des choses insignifiantes les attristaient : les réclames des journaux, le profil d'un bourgeois, une sotte réflexion entendue par hasard. En songeant à ce qu'on disait dans leur village, et qu'il y avait jusqu'aux Antipodes d'autres Coulon, d'autres Marescot, d'autres Foureau, ils sentaient peser sur eux comme la lourdeur de toute la terre.* (*Bouvard et Pécuchet*, p. 295.)

Mais si, lui, ne chercha point à rendre le monde plus beau, il eut, comme stimulant à vivre, la passion du Beau en lui-même, l'amour absolu de l'Art. Et c'est parce qu'il faut boire le calice jusqu'à la lie, qu'il voulut connaître à fond, inventorier minutieusement la laideur sous toutes ses formes, ignorance, bêtise, vanité, orgueil, immoralité.

Là encore, que nous voilà donc au-dessus de cette enfantine affirmation que l'Art fut pour Flaubert un passe-temps comme un autre, un moyen d'échapper à la vie !

IV

SES RÊVES

Pourtant il voulut y échapper. C'était bien son droit. Et il y réussit magnifiquement, avec *Salammbô, La Légende de Saint Julien l'Hospitalier* et *Hérodias*. Je voudrais citer aussi *La Tentation de Saint Antoine,* à laquelle il travailla toute sa vie, puisque, né en 1821, il en conçut l'idée en 1845. Mais je la considère, — telle du moins qu'il nous la donna lui-même, — plutôt comme l'expression de ses idées sur la vie que comme la réalisation de ses théories sur l'art. Certes, la couleur, le pittoresque, le beau parfait s'y trouvent à presque toutes les pages. A la lire, les yeux se mouillent de pleurs d'admiration. Pourtant, parce qu'il y fait ressortir les contradictions et les erreurs de tous les systèmes de philosophie antiques, il me semble que la discussion des idées, pour en arriver au scepticisme final, — bien qu'Antoine se remette en prières, — est ce qui en constitue le fonds réel, la base inébranlable. Rien de cela dans *Salammbô, Saint Julien, Hérodias*. Nous y sommes, — et le vieux maître y est — en plein rêve.

Quels rêves !

Voici Carthage, brûlée par le soleil, dressant ses maisons et ses temples à tuiles de bronze au bord de la mer. Quel bruit font les Barbares ! Quel silence, en pleine nuit, lorsque Salammbô monte sur la terrasse de son palais ! Jeune fille, voici que rôdent autour d'elle le lourd Mâtho, et le bondissant Narr'Havas. Elle s'en ira sous la tente de Mâtho, sentant le miel, le poivre, l'encens, les roses, et une autre odeur encore. Parmi tous ces hommes effroyables, qui se ruent les uns contre les autres, qui s'éventrent, qui s'égorgent, qui se tuent, ou qui crèvent de fatigue et de faim, elle passera, mélancolique, froide, enveloppée du zaïmph mystérieux et de son insensibilité. Il y aura des lions crucifiés dans la plaine, un homme attaché par le ventre à une longue chaîne scellée dans le mur pour garder les trésors d'Hamilcar-Barca, soixante-douze éléphants dont les trompes, barbouillées de minium, se tiennent droites en l'air, pareilles à des serpents rouges, des éléphantarques qui baissent la tête sous le jet des phalariques qui commencent à voler du haut des tours, quarante mille Barbares qui, dans le Défilé de la Hache, râclent les peaux de leurs mulets pour manger, rongent les baudriers des glaives et les petites éponges bordant le fond des casques, en viennent à couper des lanières de chair sur les cadavres ; un prêtre du Soleil qui fend la poitrine de Mâtho, en arrache le cœur qu'il offre au Soleil.

Le soleil s'abaissait derrière les flots; ses rayons arrivaient comme de

longues flèches sur le cœur tout rouge. L'astre s'enfonçait dans la mer à mesure que les battements diminuaient; à la dernière palpitation, il disparut.

Livre splendide, dur, brûlant, enveloppé de je ne sais quelle atmosphère étrange où passent des forces inconnues, d'un brouillard de chaleur, pareil à cette fumée blanche qui montait des entrailles de fer du monstrueux Moloch, dévorateur d'enfants.

C'est, maintenant, un château, au milieu des bois, sur la pente d'une colline. Enveloppé d'une pelisse de renard, le bon seigneur se promène dans sa maison, rend la justice à ses vassaux, apaise les querelles de ses voisins. C'est là tout le moyen âge des légendes, avec ses mendiants qui sont des prophètes, ses enfants que Dieu destine à de grandes choses et qui s'en vont très loin, par delà les mers, jusque chez l'empereur d'Occitanie dont ils épousent la fille. Citer une phrase de ce conte ? A quoi bon ? Ce conte que Flaubert (*Corresp.*, t. IV, p. 218) appelle *une petite bêtise moyen-âgeuse qui n'aura pas plus de trente pages,* est connu de tous ceux qui se doivent de le connaître. Je me garderai bien de dire que c'est un chef-d'œuvre : aujourd'hui, ce mot n'a plus aucune signification, chaque grimaud affirmant, dans des réclames qu'il rédige lui-même, que son dernier livre est un chef-d'œuvre !

C'est, enfin, la citadelle de Machaerous qui se dresse, à l'orient de la mer Morte, sur un pic de basalte ayant la forme d'un cône. Du fond d'une citerne, Iaokanann lance ses malédictions au Tétrarque, à Hérodias. Quelles magnifiques images, non pas tirées de la poésie biblique, mais jaillissant pareilles et montant aussi haut comme d'une source jumelle ! Déjà, dans *La Tentation de Saint-Antoine,* Jéhovah clamait :

— *... Et ma désolation courait de droite et de gauche, comme un dromadaire qui est lâché dans un champ de maïs.*

Mais, dans *Hérodias,* Flaubert pouvait s'en donner à cœur joie. Quelle grandeur dans la simplicité !

— *Il faudra, Moab, te réfugier dans les cyprès comme les passereaux, dans les cavernes comme les gerboises. Les portes des forteresses seront plus vite brisées que des écailles de noix... Le fléau de l'Eternel ne s'arrêtera pas. Il retournera vos membres dans votre sang, comme de la laine dans la cuve d'un teinturier.*

A ces trois œuvres il s'est donné corps et âme. Elles furent, pour lui, le moyen de vivre en des civilisations disparues qu'il trouvait admirables et qu'il ne put reconstituer qu'au moyen d'un labeur, — oui, là, vraiment on peut dire le mot, — de *bénédictin.* Après cela, ils sont

venus des tas qui ont voulu faire leurs petits — voire leurs grands — Flaubert. Ils ont écrit des romans antiques, eux aussi, des contes antiques. Ils se sont documentés dans le Larousse, et va comme je te pousse ! Ce serait risible si ce n'était lamentable.

Ce furent trois rêves prodigieux où son intelligence — je veux dire ses facultés critiques — disparut, noyée dans l'enthousiasme qu'ils suscitèrent en lui. Il y a des passages dans *La Légende* que je trouverais ridicules, si je ne savais que Flaubert a voulu absolument les écrire tels quels. Ne nous dit-il pas, en terminant :

— *Et voilà l'histoire de Saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve sur un vitrail d'église, dans mon pays.*

Il disait aux Goncourt (*Journal des Goncourt,* t. I, p. 367) :

— *L'histoire, l'aventure du roman, ça m'est bien égal. J'ai la pensée, quand je fais un roman, de rendre une coloration, une nuance. Par exemple, dans mon roman carthaginois, je veux faire quelque chose* pourpre.

Ce n'est qu'une boutade lancée dans le cours d'une conversation. Nous savons comment il s'occupa de ses héros. Il n'en reste pas moins que, ces trois œuvres de rêve nous apparaissent et lui apparurent certainement, *Salammbô* en pourpre sombre, *La Légende de Saint Julien* en ce bleu et ce blanc des vieux vitraux naïfs, *Hérodias* en brun. Sur ces couleurs, ses yeux, fatigués des spectacles de la vie quotidienne, se reposèrent tantôt délicieusement, tantôt ardemment. Car, pour un homme comme Flaubert, le repos ne pouvait être qu'une occasion de labeur nouveau et incessant, le rêve qu'un prétexte à créer encore, toujours.

V

SA VIE

C'est à dessein que je n'en ai pas encore parlé. La façon dont un homme comme lui, qui n'a vécu que pour l'art, a pensé, rêvé, a plus d'importance, en soi, que la façon dont il a vécu.

Il naquit à Rouen, le 12 décembre 1821. Son père, chirurgien en chef de l'hôpital de cette ville, était originaire de Nogent-sur-Seine, sa mère de Pont-l'Evêque. Que fut son enfance ? Ne nous y attardons point. Qu'il soit resté de longues heures un doigt dans la bouche, absorbé, l'air presque bête, ce n'est pas très important. Ce qui l'est davantage, c'est qu'il n'ait pas pu s'habituer à la discipline du collège où on l'envoya à l'âge de neuf ans. Au dortoir, grâce à des bouts de bougies emportés en cachette, il lisait Victor Hugo. Il était alors romantique à

tous crins. Il s'ennuyait. Ses distractions étaient les jours de sortie et les vacances que sa famille passait à Trouville, alors simple village de pêcheurs. En pleine adolescence, il était semblable à un jeune grec. Grand et mince, souple et gracieux comme un athlète, sa mise consistait en une chemise de flanelle rouge, un pantalon de gros drap bleu, une écharpe de même couleur serrée étroitement autour des reins, et un chapeau posé n'importe comment, souvent tête nue. Il admirait ce qui était beau, dans la nature, l'art et la littérature, et vivait pour cela sans pensées personnelles. Sans doute. Mais il comptait sans sa famille, et il fallut bien qu'il allât faire son droit à Paris.

Il habita, rue de l'Est, un petit appartement de garçon d'où l'on apercevait la pépinière du Luxembourg. Il fréquentait l'atelier de Pradier, où il rencontra Victor Hugo, Louise Colet. L'été de 1840, il fit, avec le docteur Jules Cloquet, un ami de son père, un voyage dans les Pyrénées et en Corse. Puis la vie d'étudiant reprit.

— *Paris n'est pas un pays de cocagne pour tout le monde, et j'y mène une vie assez juridiquement sombre. La capitale, pour les bons provinciaux, est quelque chose de très amusant, rempli de cafés, de restaurants, de glaces, de spectacles et de becs de gaz qui éclairent beaucoup. On est vite fatigué de semblables merveilles. Pour ma part, j'en suis tanné.* (*Corresp.*, t. I, p. 40.)

Les formules barbares — ou simplement sèches — du Code ne lui disaient rien. Elles lui répugnaient même.

— *Les Institutes sont écrites en latin, et le Code civil est écrit en quelque chose d'encore moins français. Les messieurs qui l'ont rédigé n'ont pas beaucoup sacrifié aux grâces. Ils ont fait quelque chose d'aussi sec, d'aussi dur, d'aussi puant et platement bourgeois que les bancs de bois de l'école où on va se durcir les fesses à en entendre l'explication. Les gens peu délicats en fait de confortable intellectuel trouvent peut-être qu'on n'y est pas mal, mais pour les aristocrates comme moi qui ont coutume d'asseoir leur imagination à des places plus ornées, plus riches, plus moëlleuses surtout, c'est crânement désagréable et humiliant.* (*Corresp.*, t. I, p. 42.)

Le soir venu, il allait s'attabler au fond d'un restaurant, tout seul, et la mine renfrognée. Rentré chez lui, après avoir fermé ses volets, il se couchait.

Il échoue à ses examens en août 1843. Il part pour Rouen avec l'intention de revenir à Paris en octobre, mais c'est fini ! Sa santé s'est altérée, sans nul doute à la suite de ce travail qui lui répugnait.

La sœur de Flaubert, Caroline, se maria en 1845. Il fut du voyage de noces, en Italie (avril-juin). Il vit, entre autres villes, Marseille, Gênes, Milan, Genève. En 1846, il perd, au mois de janvier, son père,

au mois de mars, sa sœur, morte à la suite de ses couches. Cette dernière mort l'affecta effroyablement. Puis il se remit au travail. Mais il avait besoin d'air. Le 1er mai 1847, il partit, avec Du Camp, pour un voyage en Bretagne. Il nous en reste, littérairement, les 200 pages de *Par les champs et par les grèves*. Elles sont peu connues. Plusieurs, beaucoup d'entre elles sont, pourtant, des meilleures qu'ait écrites Flaubert. Il nous mène des châteaux de la Touraine, — Chambord, Amboise, Chenonceau, — à Saint-Malo, en passant par le champ de Carnac, Quiberon, Quimper, Pont-Labbé, Brest, Landerneau, Roscoff. Il visita Combourg. Quand il entra dans la petite chambre où Châteaubriand a vécu ses années tumultueuses d'adolescence, Flaubert avait les yeux humides. Châteaubriand, trop oublié aujourd'hui, trop dédaigné, fut un dieu pour Flaubert. Il l'est encore pour quelques-uns. Quel enthousiasme chez Flaubert !

— *Nous avions pris gîte dans la seule auberge du pays, nous couchions dans la même chambre; vers le milieu de la nuit, je fus réveillé par une voix éclatante. La fenêtre était ouverte, d'où l'on découvrait le manoir éclairé par la lune, et Flaubert, debout, s'écriait:* Homme, la saison de ta migration n'est pas encore venue ! Attends que le vent de la mort se lève ; alors tu déploireas tes ailes vers ces régions inconnues que ton cœur demande ! *C'est une phrase de* René. « *Dormons !* » *dis-je à Flaubert ; il me répondit :* « *Causons !* » (M. Du Camp, *Souvenirs littéraires*, t. I, p. 263.)

Ecoutons Flaubert :

— *J'ai pensé à cet homme qui a commencé là et qui a rempli un demi-siècle du tapage de sa douleur... Je songeais aux amères solitudes de l'adolescence, avec leurs vertiges, leurs nausées et leurs bouffées d'amour qui rendent les cœurs malades. N'est-ce pas ici que fut couvée notre douleur à nous autres, le golgotha même où le génie qui nous a nourris à sué son angoisse ?*

Rien ne dira les gestations de l'idée ou les tressaillements que font subir à ceux qui les portent les grandes œuvres futures ; mais on s'éprend à voir les lieux où nous savons qu'elles furent conçues, vécues, comme s'ils avaient gardé quelque chose de l'idéal inconnu qui vibra jadis...

Non content d'être grand, il a voulu paraître grandiose, et il s'est trouvé pourtant que cette manie vaniteuse n'a pas effacé sa vraie grandeur. Il n'est point certes de la race des contemplateurs qui ne sont pas descendus dans la vie, maîtres au front serein qui n'ont eu ni siècle, ni patrie, ni famille même. Mais lui, on ne peut le séparer des passions de son temps ; elles l'avaient fait et il en a fait plusieurs.

L'avenir, peut-être, ne lui tiendra pas compte de ses entêtements héroïques, et ce seront, sans doute, les épisodes de ses livres qui en immortaliseront les titres avec le nom des causes qu'ils défendaient. (*Par les champs et par les grèves,* pp. 244-248.)

De retour de ce voyage, il se mit à *La Tentation de Saint-Antoine.* Puis, en 1849, le 29 octobre, il part, encore avec Du Camp, pour l'Orient. Il reste deux mois au Caire, reste une semaine dans la région des Pyramides, et, du 5 février au 25 juin 1850, remonte le Nil, à bord d'une cange, jusqu'à la seconde cataracte. Il traversa le désert pour aller jusqu'à la mer Rouge ; le 19 juillet, arrivée à Beyrouth, puis excursions en Syrie, en Palestine. Retour par l'île de Rhodes, Smyrne, Constantinople, la Grèce : Athènes, les Thermopyles, Mégare, Corinthe, Mycènes, et enfin l'Italie.

C'est peu de temps après son retour qu'il se mit à écrire *Madame Bovary.*

A partir de cette époque, sa vie devient pour ainsi dire publique, étant intimement liée à l'histoire de ses livres. *Madame Bovary* parut au commencement de 1857.

Depuis l'année précédente, il avait loué, 42, boulevard du Temple, un entresol.

— *Quand les fenêtres étaient ouvertes, on le voyait d'en bas emplissant de sa carrure le salon trop petit pour lui. Il avait un vaste pantalon en drap loutre, serré par une écharpe rouge, et une veste flottante sur une chemise de soie...*

La pièce où il se tenait était tendue de cretonne claire à grands ramages ; à part cette cretonne, tout donnait une impression d'Orient : des cuirs rouges et verts, des pipes, des tapis, un divan bas, une grande table sur laquelle était posé un immense plat de cuivre tout rempli de plumes d'oie... Flaubert écrivait sur des feuilles de papier bleu, d'une écriture serrée, qui remontait ; il y avait sur la table des feuillets très chargés de ratures. (Judith Gautier : *Le second rang du collier.*)

Mais il passait la plus grande partie de l'année à Croisset. Les Goncourt écrivaient de lui, en 1859 (*Journal,* t. I, p. 275) :

— *Il est très grand, très large d'épaules, avec de beaux gros yeux saillants aux paupières un peu soufflées, des joues pleines, des moustaches rudes et tombantes, un teint martelé et plaqué de rouge. Il passe quatre ou cinq mois à Paris, n'allant nulle part, voyant seulement quelques amis, menant la vie d'ours que nous menons tous, Saint-Victor comme lui, et nous comme Saint-Victor.*

Sa maison de Croisset avait été, au XVIII^e^ siècle, la maison conventuelle d'une société de Bénédictins.

Pavillon de Flaubert, à Croisset.

— *Deux fenêtres donnent sur la Seine et laissent voir la grande eau et les bateaux qui passent. Trois fenêtres s'ouvrent sur le jardin, où une superbe charmille semble étayer la colline qui monte toute droite derrière la maison. Des corps de bibliothèque en bois de chêne, à colonnes torses, placés entre ces trois fenêtres, se relient à la grande bibliothèque qui fait tout le fond de la pièce. Des boiseries blanches, et sur la cheminée une pendule paternelle en marbre jaune, couronnée par un buste d'Hippocrate en bronze. Aux côtés de la cheminée, une mauvaise aquarelle, le portrait d'une langoureuse et maladive Anglaise, que Flaubert a connue à Paris, dans sa jeunesse, et puis encore des dessus de boîte, à dessins indiens, encadrés comme des gouaches, et l'eau-forte de Callot, une* Tentation de saint Antoine: *les images conscillères du talent du maître... Une perse gaie, de façon ancienne et un peu orientale, à grandes fleurs rouges, garnit les portes et les fenêtres. Dans un coin se dresse un divan-lit, recouvert d'une étoffe turque, et sur lequel sont empilés des coussins. Au milieu de la pièce, la table de travail, une grande table ronde au tapis vert, et où l'écrivain trempe sa plume dans un encrier qui est un crapaud.* (*Journal des Goncourt,* t. II, pp. 154-155.)

C'est là qu'il écrivit à peu près tous ses livres, travaillant surtout la nuit. Sa lampe servait, aux mariniers, de phare. Nous, passants que nous sommes, elle nous éclairera longtemps encore, toujours.

J'ai fait le pèlerinage de Croisset. Il n'y a point, comme pour Lourdes, de trains spéciaux. Pourtant Flaubert peut redresser les con-

sciences bossues, guérir les tares des âmes. Il n'y a pas besoin de traverser des mers : suivre le fil de l'eau, descendre la Seine comme pour aller à la mer, sur un petit bateau, suffit. On va vers un océan. C'est le chemin des écoliers, oui, je le dis bien : des écoliers, et, pourtant, le plus court. Il y en a beaucoup d'autres, moins directs, plus longs. Si l'on suit la route tortueuse, montante, qui mène de Rouen à Canteleu — celle dont Maupassant a parlé dans *Bel-Ami* — on redescend, de cette hauteur, vers Croisset, en traversant des prés où il y a autant de pommiers que d'herbe. Sous de hauts arbres, trop solides pour s'inquiéter du vent, trop bien enracinés dans la terre normande pour s'en aller jamais, je me suis arrêté pour respirer un peu. Par le bateau, par les sentiers, je suis également arrivé à Croisset.

Mais quelle déception ! Il ne reste plus rien de la maison de forme longue et basse, et toute blanche, où se trouvait, au premier étage, le cabinet de travail de Flaubert, avec ses cinq fenêtres, tel que l'ont vu et décrit les Goncourt. La maison a été transformée en usine qui a déjà changé trois fois de destination. Jamais Flaubert n'a travaillé dans ce que l'on appelle aujourd'hui son pavillon. Il venait quelquefois, l'après-midi, s'y reposer. Tel qu'il est aménagé, ce n'est qu'un embryon de musée. Deux fenêtres donnent sur la Seine, dont il n'est séparé que par la largeur de la route, deux sur le parterre. Sur une table ronde, un registre attend les signatures des visiteurs. Deux cyclistes ont passé, venant sans doute de Rouen. Le plus vieux — il avait une barbe grise — a dit à l'autre : « Est-ce qu'on s'arrête un peu ? » Ils se sont arrêtés, et ils sont venus voir le pavillon : l'entrée est gratuite, et l'on peut s'asseoir. Dans un coin, le buste de Bouilhet. Des bustes du vieux maître. Des lettres de lui, sous vitrine. Dans une bibliothèque fermée, des exemplaires de ses livres. Cela sent la peinture fraîche, le neuf. C'est déjà bien beau que l'on ait conservé ce pavillon. Mais, par le temps qui court, ce n'est pas assez.

— *Là-bas, sur un fleuve plus doux, moins antique, j'ai quelque part une maison blanche dont les volets sont fermés, maintenant que je n'y suis plus. Les peupliers sans feuilles frémissent dans le brouillard froid, et les monceaux de glace que charrie la rivière viennent se heurter aux rives durcies. Les vaches sont à l'étable, les paillassons sur les espaliers, la fumée de la ferme monte lentement dans le ciel gris.*

J'ai laissé la longue terrasse Louis XIV, bordée de tilleuls où, l'été, je me promène en peignoir blanc. Dans six semaines, on verra leurs bourgeons. Chaque branche alors aura des boutons rouges ; puis viendront les primevères, qui sont jaunes, vertes, roses, iris. Elles garnissent l'herbe des cours. O primevères, mes petites, ne perdez pas vos graines, que je vous revoie à l'autre printemps.

J'ai laissé le grand mur tapissé de roses, et le pavillon au bord de

l'eau. Une touffe de chèvrefeuille pousse en dehors, sur le balcon de fer. A une heure du matin, en juillet, par le clair de lune, il fait bon venir pêcher les caluyots. (A bord de la Cange.)

Il a laissé pour toujours son pavillon au bord de l'eau! Le mur n'est plus tapissé de roses, mais la touffe de chèvrefeuille, elle, n'est pas morte. J'ai respiré toute son odeur. Nous en avons cueilli quelques brins.

Sous les tilleuls, je me suis assis sur un banc de pierre. Les petites orgues d'un manège de chevaux de bois, installé à Croisset, pour la plus grande joie des Rouennais, faisaient beaucoup de bruit. Les cheminées des usines de Saint-Sever et des faubourgs se reposaient d'avoir, toute une semaine, fumé. Mais on entendait beaucoup de cloches.

Une vertu ne monte-t-elle pas de cette terre qu'il a foulée? Ne se grandit-on pas soi-même en s'asseyant sur ce banc de pierre? Les passionnés comme lui pour la Beauté totale sont de plus en plus rares. De son vivant même, on pouvait les compter sur les doigts d'une seule main. Mais que serait-il devenu, à notre époque de ploiements d'échines à angle droit? C'est très bien, qu'il soit mort, c'est-à-dire fini, anéanti, ne sachant plus rien de ce qui se passe sur la terre, ni ailleurs, puisqu'il n'y a point, du moins que nous sachions, d'ailleurs. S'il ne voit plus ces arbres, cette eau, il ne voit pas ces cheminées d'usines. Il ne voit point sa maison transformée en usine.

A deux minutes du pavillon de Flaubert, ses fervents, ceux qu'intéresse tout ce qui se rapporte à lui, trouveront, faisant face à la Seine, l'hôtel-restaurant de M. Colange, *ex-cuisinier de M. Gustave Flaubert.*

En 1858, ayant besoin de se documenter sur place pour *Salammbô,* il fit un voyage en Tunisie. En 1875, pour *reposer sa pauvre cervelle endolorie,* il alla passer à Concarneau les deux mois de septembre et d'octobre. On venait de lui faire perdre beaucoup d'argent. A tel point qu'après diverses alternatives, Hugo, Taine, Tourgueneff et d'autres s'entremirent pour lui faire avoir la place d'administrateur de la Bibliothèque Mazarine. Il en souffrit abominablement, lui qui avait toujours vécu libre. D'autant plus qu'à cette occasion, le *Figaro, pour les besoins de sa polémique,* le traîna *dans la fange.* (*Lettres à sa nièce,* p. 458.)

Mais cela ne se fit pas, et il continua, avec ses revenus diminués, à vivre comme par le passé. *Quand rien du dehors ne m'arrive, je me trouve très bien. La vue de la rivière et le chant des poules me suffisent comme distraction. Jamais je n'ai moins désiré Paris; j'y pense même rarement.* (*A sa nièce,* p. 463.)

Le dimanche 2 mai 1880, il écrit qu'il ne dort plus, qu'il voudrait samedi prochain être arrivé au bord de l'avant-dernière scène (de

Bouvard et Pécuchet). Et ce samedi-là, 8 mai 1880, au moment de partir pour Paris, il mourut à onze heures du matin, foudroyé par une attaque d'apoplexie.

Il eut des amitiés solides, tenaces, que seule la mort put briser. Celle d'Alfred Le Poittevin, esprit clair, subtil, passionné pour la métaphysique, qui mourut le 3 avril 1848, et à qui Flaubert dédia sa *Tentation de saint Antoine*. Celle surtout de Bouilhet. Sans m'occuper de son œuvre elle-même, un peu oubliée mais à laquelle on reviendra pour ce qu'elle renferme de nouveau, de solide, je dois rappeler l'énorme influence qu'il eut sur Flaubert à qui, jamais, il ne mâcha ses vérités, et cela, non en camarade jaloux, mais en homme loyal. Flaubert le lui rendit, et de son vivant, et après sa mort. Que de courses désintéressées, que de démarches ne fit-il, que de lettres n'écrivit-il pas pour faire jouer à l'Odéon les pièces de Bouilhet! Il rentrait éreinté, fourbu. Mais qu'est-ce que cela faisait, puisqu'il s'agissait de Bouilhet! Ils avaient tous les deux, sur l'art, absolument les mêmes idées. Flaubert les expose dans sa *Préface aux Dernières chansons*.

Surtout, quelle superbe lettre indignée, vengeresse, et dont les traits essentiels passent par dessus la tête de Bouilhet, il écrivit au *Conseil municipal* de Rouen, qui avait rejeté l'offre que lui faisait Flaubert lui-même d'édifier *gratis*, à Rouen, une petite fontaine ornée du buste de Bouilhet! Eux deux, véritablement, ne faisaient qu'un. Et, quand Bouilhet mourut (juillet 1869), Flaubert se trouva, si je puis ainsi dire, décomplété. Une partie de lui-même longtemps lui manqua.

— *Je me dis: A quoi bon écrire maintenant, puisqu'il n'est plus là! C'est fini, les bonnes gueulades, les enthousiasmes en commun, les œuvres futures rêvées ensemble!* (*Corresp.*, t. III, p. 393.)

Flaubert n'eut même pas le temps d'achever *Bouvard et Pécuchet*. Il avait encore en tête des projets de livres. Dès 1862, il pensait à un livre sur l'Orient moderne, sur l'Orient en habit noir: ... *une œuvre qui ressemblerait assez bien, selon sa comparaison, à ces bateaux qui ont sur le pont, à l'avant, un Turc habillé par Dusautoy, et à l'arrière, sous le pont, le harem de ce Turc, avec ses eunuques et toute la férocité des mœurs du vieil Orient...*

De ce livre, en ébauche dans son cerveau, Flaubert passe à un autre qu'il dit caresser depuis longtemps: un immense roman, un grand tableau de la vie, relié par une action qui serait l'anéantissement des uns par les autres, dans une société basée sur l'association des 13, et où l'on verrait l'avant-dernier des survivants, un homme politique, envoyé à la guillotine par le dernier: un magistrat — et pour une bonne action. (*Journal des Goncourt*, t. II, pp. 23-24.)

Ce sont encore les Goncourt, ou, plus exactement, c'est Edmond de

Goncourt qui, rapportant, en pointilliste minutieux, une conversation avec Flaubert, nous dira les autres projets du maître :

— *Oui, j'ai encore deux chapitres à écrire... le premier sera fini en janvier, le second, je l'aurai terminé à la fin de mars ou d'avril. Alors, les notes du supplément... et mon volume paraîtra au commencement de 1881... Je me mets aussitôt à un volume de contes... le genre n'a pas un grand succès... mais je suis tourmenté par deux ou trois idées à formes courtes. Après cela, je veux essayer d'une tentative originale... Je veux prendre deux ou trois familles rouennaises avant la Révolution, et les mener à ces temps-ci... montrer — hein ! vous trouvez ça bien, n'est-ce pas? — la filiation d'un Pouyer-Quertier, descendant d'un ouvrier tisseur... Cela m'amusera, de l'écrire en dialogues, avec des mises en scène très détaillées... Puis mon grand roman sur l'Empire... Mais, avant tout, mon vieux, j'ai besoin de me débarrasser d'une chose qui m'obsède, oui, nom de Dieu, qui m'obsède... C'est ma bataille des Thermopyles... Je ferai un voyage en Grèce... Je veux écrire cela sans me servir de vocables techniques, sans employer, par exemple, le mot* cnémides... *Je vois, dans ces guerriers, une troupe de* dévoués à la mort, *y allant d'une manière gaie et ironique... Ce livre, il faut que ce soit, pour les peuples, une* Marseillaise *d'un ordre plus élevé.* (*Journal*, t. VI, p. 86.)

De tout cela, il ne fit rien. Ses idées sont mortes, avec lui. On serait tenté de dire : La mort aurait bien pu attendre ! Mais non. Rien ne conduit la mort. Personne ne lui dit : Demain matin, tu iras frapper à cette porte. D'ailleurs il y a des portes ou elle frappe en vain. Et Flaubert est un des quelques-uns qu'elle ne tua point, de ceux qui pouvaient dire : *Non omnis moriar!*

* * *

Il n'y a pas encore trente ans qu'il est mort. Et, déjà, le voici pareil à ces vieux maîtres, à ces grands génies de l'antiquité ou des temps modernes dont il nous importe peu, — leur œuvre étant éternelle, — de savoir à quelle époque au juste ils ont vécu. Il fut nié hier, il l'est aujourd'hui, il le sera demain, par certains, par plusieurs. On va plus volontiers à Balzac, à George Sand, qu'à lui. Leurs œuvres, moins travaillées, sont plus directement humaines, plus apitoyées. Les personnages de Balzac sont des héros, qu'ils soient bons ou méchants ; ceux de George Sand des êtres tantôt romanesques et prêcheurs de théories, tantôt rustiquement idylliques. Ceux-ci nous font rêver d'une vie toute de douceur, au milieu des champs et des bois, toute de fraternité et de liberté sentimentales dans les villes ; ceux-là nous donnent le désir de l'action, la volonté de leur ressembler lorsqu'ils marchent vers le sublime et qu'ils y atteignent, de nous séparer d'eux, lorsque, par

la faute de quelque manie dégénérée, devenue vice, ils cessent d'être des hommes.

George Sand écrivait à Flaubert:

— *Tu rends plus tristes les gens qui te lisent. Moi, je voudrais les rendre moins malheureux.*

Mais elle se trompait pour Flaubert.

L'œuvre de Flaubert est — quoi qu'en pensent ces messieurs de l'idéalisme — une école d'amélioration morale individuelle d'où venait découler — pour des temps malheureusement trop futurs — un progrès moral collectif.

Je pourrais me contenter de parler de l'immense valeur littéraire de cette œuvre. On relit du Flaubert: je ne crois pas que l'on puisse relire du Balzac, du George Sand. Mais l'art, tel que l'entendit et le pratiqua Flaubert, découle trop directement de la vie, même il se confond trop avec elle, pour que sa valeur propre ne renferme pas, en même temps, une valeur morale. Certes, la pensée ne me viendra point de faire, de ce pur artiste, un tribun populaire. Mais je tiens à répéter que Flaubert, parce qu'il fut un artiste complet, fut un homme complet, et que, non pas malgré lui, mais à cause de son génie particulier, son œuvre, si haut que nous la voyions, n'est pas au sommet de cette fameuse, de cette trop décriée Tour d'Ivoire. L'art, ainsi conçu, n'est pas un vain passe-temps de rhéteurs de décadence, d'esthètes plus ou moins chevelus, de ratés préoccupés d'être obscurs en employant des mots étranges, sonores, vides de sens: il devrait faire partie — mais je sais bien que c'est impossible — de la vie de chaque individu, et, dira Jules Romains, de la vie unanime.

— *J'ai entrevu quelquefois, dans mes grands jours de soleil, à la lueur d'un enthousiasme qui faisait frissonner ma peau du talon à la racine des cheveux, un état de l'âme ainsi supérieur à la vie, pour qui la gloire ne serait rien, et le bonheur même inutile. Si tout ce qui nous entoure, au lieu de former de sa nature une conjuration permanente pour vous asphyxier dans les bourbiers, vous entretenait au contraire dans un régime sain, qui sait alors s'il n'y aurait pas moyen de retrouver pour l'esthétique ce que le stoïcisme avait inventé pour la morale? L'art grec n'était pas un art: c'était la constitution radicale de tout un peuple, de toute une race, du pays même.* (*Corresp.*, t. II, p. 91.)

Pécuchet ne manquera point de traiter Flaubert d'utopiste. Pourtant Flaubert a souffert pour l'humanité, — en souffrant pour le Beau, pour amener à sa perfection absolue l'expression de sa pensée, — comme les utopistes. Et il est mort bien avant son heure, pour nous avoir voulu léguer des œuvres dont les inconscients ne veulent point. Mais qu'est-ce que cela fait?

La vie seule de Flaubert nous est un magnifique exemple. Quant à son œuvre, elle est un perpétuel *sursum corda*. Son doigt ne s'abaisse pour nous désigner, particulièrement, telle embûche, telle fausseté de sentiment, telle erreur de jugement, que pour se relever tout de suite et nous montrer les sommets de l'Idéal, non pas d'un idéal abstrait, creux comme le fut souvent celui de George Sand, mais précis, net, le Beau dans toutes ses réalisations possibles, matérielles et morales.

D'une lecture de Flaubert, je sors meilleur, comme agrandi. Je ne veux pas être le Rodolphe de *Madame Bovary,* le Frédéric Moreau de *L'Education sentimentale*. Qui serai-je? Lequel des héros du maître imiterai-je, alors? Balzac nous a fourni des modèles à imiter, me direz-vous; Flaubert, non. Eh! qu'en ai-je besoin! Flaubert m'a guéri des bassesses morales pour un jour, pour un mois, pour aussi longtemps que son influence persistera sur moi. S'il fut un enthousiaste, il vit aussi trop clair, trop juste pour penser qu'il pût nous proposer en exemple un héros exempt de toute défaillance. C'est à nous d'essayer de réaliser le rêve du vieux maître, à quoi il s'efforça, lui, toute sa vie, et tellement, qu'il y réussit.

Nous nous débattons au milieu d'une incertitude immense. Nous ne crions plus, comme le Musset du romantisme: Qui de nous va devenir un dieu? Ce serait bien inutile. Tâchons simplement d'être, — de rester ou de devenir enfin, — des hommes. Ne nous contentons point d'admirer: tâchons d'être, nous-mêmes, dans la limite de nos moyens particuliers, admirables. Sans doute les soucis de la vie quotidienne nous en distraient: du moins jamais ne devraient-ils nous en empêcher. Qu'une violette, que l'humble petite fleur bleue jaillisse d'un sol lépreux, du milieu des détritus de toutes sortes, n'est pas moins digne d'attention, que l'éploiement du cèdre sur le Liban. Flaubert à cela nous invite, nous exhorte. Il nous en prie. Montons! Montons toujours vers plus de sérénité, vers plus de Beauté!

Et voici qu'au moment de quitter cet homme immense ce vieux maître que je m'imagine si bon, si paternel, qui signait tantôt *ta vieille nounou,* tantôt *le vieillard de Cro-Magnon,* une émotion infinie m'étreint. Ai-je bien dit de lui *tout* ce qu'il en fallait dire ? Qu'en penserait-il, lui ? Mais si mon admiration, — maladroitement exprimée peut-être, — lui déplaisait, mon émotion me vaudrait, sans doute, de lui, un regard bienveillant. Car il avait les yeux humides lorsqu'il entra au château de Combourg, dans la chambre d'enfant de Châteaubriand.

HENRI BACHELIN.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIERE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant : Ernest REYNAUD.

Lisez tous les Samedis

Les Hommes du Jour

LA MIEUX FAITE
LA PLUS INTÉRESSANTE
LA MOINS CHÈRE

des Publications hebdomadaires illustrées

Le N° : **10** centimes

ABONNEMENTS... { France ..... *un an*, 6 fr. *six mois*, 3 fr.
Étranger ..... — 8 fr. — 4 fr.

"HOMMES DU JOUR" parus

PREMIÈRE SÉRIE :

Clemenceau, Hervé, Jaurès, Drumont, Picquart, Fallières, Rochefort, Guesde, Déroulède, Combes, Rochette, d'Amade.

DEUXIÈME SÉRIE :

Brisson, Yvetot, Lépine, Sembat, Bunau-Varilla, Sébastien Faure, Barrès, R. Bérenger, Vaillant, P. Deschanel, Pelletan, Jean Grave.

TROISIÈME SÉRIE :

Delcassé, Briand, Pouget, Maujan, J. Reinach, Richepin, S. Pichon, Coutant (d'Ivry), Rouvier, Claretie, Allemane, Millerand.

QUATRIÈME SÉRIE :

Mirbeau, Rodin, Brousse, Lockroy, Viviani, Biétry, Descaves, J.-L. Breton, P. Bourget, M. Allard, Antoine, Gérault-Richard.

CINQUIÈME SÉRIE :

Jules Lemaître, Charles Malato, H. Maret, Marc Sangnier, Deibler, F. de Pressensé, M. Donnay, Griffuelhes, Ribot, Légitimus, Gohier, Maximilien Luce.

—— Chaque numéro, **0** fr. **10** ; franco, **0** fr. **15** ——
Chaque série coquettement brochée, **1** fr. **20** ; franco, **1** fr. **40**.

Les abonnements aux *HOMMES DU JOUR* sont remboursés en volumes à 3 fr. 50
(*Voir le dernier numéro des* Hommes du Jour)

RÉDACTION-ADMINISTRATION : **20, Rue du Louvre. — PARIS**

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 10
1er Août 1909

Portraits d'Hier

P.-J. PROUDHON

Par MAURICE HARMEL

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Elie Faure
Georges Pioch	Gustave Hervé	Paul Signac
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	L. et M. Bonneff
Gaston Syffert	Manuel Devaldès	A. Delannoy
Amédée Dunois	Miguel Almereyda	Paul Cornu
A. Silvestre	Raymond Darsiles	Dispan de Floran

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès
BAKOUNINE, par Amédée Dunois
BAUDELAIRE, par Gaston Syffert
Jules DALOU, par Paul Cornu
Gustave FLAUBERT, par Henri Bachelin

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 15 août : **COURBET**, par Maurice Robin.

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Daumier**
Karl Marx	**Maupassant**	**Michelet**
Blanqui	**Gœthe**	**Seurat**
Edouard Manet	**Dickens**	**A. de Vigny**
Victor Hugo	**Jules Vallès**	**Verlaine**

En faisant paraître cette nouvelle revue nous nous proposons un double but :

1° Présenter à ceux qui les ignorent ou ne les connaissent qu'imparfaitement, les hommes qui ont contribué à former la pensée moderne sous ses expressions : artistique, littéraire, scientifique et politique ;

2° Mettre de l'Unité, introduire un ordre dans la multitude des sensations éveillées en nous par les productions du génie humain.

Peintres, littérateurs, théoriciens, musiciens, savants, hommes politiques et hommes d'action ; maitres illustres consacrés par la renommée ; gloires plus obscures dont la notoriété ne dépassa jamais le cercle d'une élite, mais dont l'influence fut néanmoins prépondérante ; en un mot, tous ceux de nos aînés qui ont suscité les grands mouvements d'idées de la fin du XIXe siècle et du commencement du XXe, ou enrichi d'un joyau nouveau la couronne de l'art, prendront place dans cette galerie.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

P.-J. Proudhon

L'œuvre de Proudhon a eu, jusqu'ici, une fortune étrange et singulière. On l'a parfois exaltée au-delà de toute mesure ; on l'a surtout dénigrée et méconnue. Le vigoureux penseur a été en butte aux attaques les plus injustifiées et les plus haineuses. Sur lui, plus que sur tout autre, l'hostilité de ses contemporains s'est traduite par des pamphlets passionnés, des caricatures imbéciles ou des calomnies crapuleuses. On l'a traité d'épouvantail, d'individu farouche, défiant, cynique, de sophiste, d'utopiste et de sectaire, de charlatan et de malade ; on a dit tantôt qu'il était incohérent, tantôt qu'il n'avait aucune originalité. Les journalistes de l'époque ont écrit de longues tirades sur son orgueil extravagant et son amour-propre insensé. Eugène Pelletan, après d'autres, a dit de lui qu'il tirait des coups de pistolet dans la rue pour faire retourner les passants. Un goujat de lettres, « biographe pamphlétaire, artisan d'infamie », le réactionnaire et clérical Mirecourt, l'a diffamé sans vergogne. L'esprit de parti a même poussé certains jusqu'à lui dénier tout style !

Peu d'hommes ont été attaqués comme lui et avec un tel ensemble. Et ce n'étaient pas seulement les bourgeois réactionnaires et les suppôts de sacristie qui se livraient à cette débauche d'injures contre un écrivain pauvre et probe dont ils ne pouvaient attaquer la vie privée, mais encore les politiciens de gauche l'injuriaient d'autant plus qu'il paraissait plus près d'eux.

Passions politiques, pourrait-on dire, polémiques exagérées d'un moment ! Les passions ne se sont pas tues pour tout ce qui touche à Proudhon. Son nom, après un demi-siècle, suscite encore des controverses : il est toujours actuel.

C'est un éloge ; le socialiste franc-comtois n'a pas de meilleurs avocats que ses adversaires présents. N'est-il pas extraordinaire qu'on le prenne encore à partie ? M. Desjardins, qui a écrit sur lui deux gros volumes, se plaît à le considérer comme le plus grand des socialistes et à croire que lorsqu'il aura critiqué son œuvre avec un parti-

pris évident, il aura démoli le socialisme (1). D'un autre côté, certains sont allés jusqu'à nier qu'il ait été socialiste!

Enfin, Proudhon a rencontré, de nos jours, d'excessifs panégyristes: des auteurs se sont servis de lui dans le but de combattre Marx et le marxisme. Cependant, M. Ed. Droz l'a étudié dans un livre sincère, parfois discutable et superficiel mais toujours plein de charme (2).

On avait cru épuisée l'influence proudhonienne, on la tenait pour une chose historique, achevée, et voici que l'œuvre du grand écrivain soulève toujours des discussions et se montre plus féconde que jamais. On dispute sur le point de savoir s'il a ou non inspiré le syndicalisme, on revient à ses thèses, on commente avec faveur ses livres un peu oubliés naguère, et il y a incontestablement une renaissance du proudhonisme.

Cette brève étude n'a pas la prétention de trancher les problèmes soulevés autour de ce prodigieux esprit qui a eu des disciples aussi divers dans leurs conceptions sociales que Chaudey, Beslay, Tolain et Bakounine. Mais peut-être, en restituant sa physionomie sous un jour plus vrai, pourra-t-elle contribuer à le faire connaître et aimer davantage.

* * *

Pierre-Joseph Proudhon naquit le 15 janvier 1809, à Besançon, non pas au faubourg de la Mouillière, comme l'ont écrit la plupart de ses historiens, mais rue du Petit-Battant; déjà « la vieille ville espagnole » avait donné au socialisme le babouviste Momoro et Charles Fourier. Le père du futur écrivain était un brave homme, honnête mais d'intelligence bornée; sa mère était vraiment une femme supérieure. Pierre-Joseph avait de qui tenir: son grand-père maternel, dont il a conté l'histoire, avait donné du fil à retordre aux agents de l'ancien régime, et l'un de ses oncles était un farouche anticlérical.

Le père était brasseur; il débitait lui-même la boisson qu'il fabriquait et son jeune fils lui servait de garçon de cave. Peu après, la famille s'en fut vivre à la campagne, et Pierre-Joseph abandonna les tonneaux pour soigner le bétail. Oh! cette vie de pâtre, comme il devait s'en souvenir plus tard!

« Quel plaisir autrefois, écrivait-il en 1858, de me rouler dans les hautes herbes que j'aurais voulu brouter, comme mes vaches; de courir pieds nus sur les sentiers unis, le long des haies; d'enfoncer mes jambes, en rechaussant [rebinant] les verts *turquies,* dans la terre profonde et fraîche! Plus d'une fois, par les chaudes matinées de

(1) A. Desjardins : *Proudhon* (1896).
(2) E. Droz: *P.-J. Proudhon* (1909).

juin, il m'est arrivé de quitter mes habits et de prendre sur la pelouse un bain de rosée... Tout le jour, je me remplissais de mûres, de raiponces, de salsifis des prés, de pois verts, de graines de pavots, d'épis de maïs grillés, de baies de toute sorte, prunelles, blessons, alises, merises, églantines, lambrusques, fruits sauvages; je me gorgeais d'une masse de crudités à faire crever un petit bourgeois élevé gentiment, et qui ne produisaient d'autre effet sur mon estomac que de me donner le soir un formidable appétit...

« ... Que d'ondées j'ai essuyées! Que de fois, trempé jusqu'aux os, j'ai séché mon habit sur mon corps, à la bise ou au soleil! Que de bains pris à toute heure, l'été dans la rivière, l'hiver dans les sources! Je grimpais sur les arbres; je me fourrais dans les cavernes; j'attrapais les grenouilles à la course, les écrevisses dans leurs trous, au risque de rencontrer une affreuse salamandre, puis je faisais, sans désemparer, griller ma chasse sur les charbons... (1) »

C'était alors un « petit blondin fluet », de santé médiocre, frêle et même chétif. Ce fut pour le petit pâtre un déchirement lorsqu'un ami de la famille obtint pour lui une bourse d'externe au collège royal. « Mais qu'était-ce que la remise de cent vingt francs pour une famille où le vivre et le vêtir étaient toujours un problème (2)? » Malgré la misère qui talonnait les siens, Proudhon fit de brillantes études. Il allait en classe en sabots, et nu-tête parce qu'il n'avait pas de coiffure. Il achevait ses devoirs sur une borne après avoir emprunté les bouquins d'un condisciple plus fortuné. « J'ai subi cent punitions, disait-il encore, pour avoir oublié mes livres: c'est que je n'en avais point. » Ses jours de congé, il les employait aux travaux des champs et de la maison. Mais la gêne se faisait plus dure : un jour de distribution de prix, c'était en 1826, il fut seul pour chercher ses récompenses; ses parents ne purent assister à ses succès, car ils étaient à l'audience du tribunal pour s'entendre condamner à perdre un procès qui leur coûta le champ dont ils vivaient. « Je retrouvai notre famille consternée, ma mère dans les pleurs... Ce soir-là, nous soupâmes tous au pain et à l'eau. »

Il fit cependant sa rhétorique, étudia les auteurs de philosophie, mais ne passa point son baccalauréat, sans doute faute d'argent pour payer les frais d'examen. La misère, les humiliations, les rancœurs de ces années de collège n'influèrent point sur son esprit et il demeura l'ami de ses condisciples riches, malgré la divergence de leurs carrières.

A la fin de 1827, en guise de complément à ses études, il dut apprendre le métier de typographe, mais le travail lui plaisait: il en avait déjà compris la noblesse qu'il devait plus tard célébrer dans des

(1) *De la Justice*, t. II, p. 90.
(2) Lettre à l'Académie de Besançon (31 mai 1837).

pages admirables. Il travailla dans trois imprimeries de Besançon, subvenant aux besoins de sa famille, puis s'en fut comme pion au collège de Gray durant quelques semaines. Le travail se faisant rare, il dut quitter sa ville et son pays (1830), « prendre le costume et le bâton du compagnon du tour de France, et chercher, d'imprimerie en imprimerie, quelques lignes à composer, quelques épreuves à lire. » Il se rendit d'abord à Neufchâtel (Suisse); son ami Fallot, savant mort trop jeune, l'appela à Paris: il arriva dans la capitale en 1832, assista à l'épidémie de choléra au cours de laquelle succomba son camarade. Il était malaisé de trouver du travail dans la panique et il repartit pour le Midi. Il s'embaucha à Marseille, à Draguignan, à Toulon où il exposa au maire, surnommé Tripette, sa théorie du droit au travail, non sans causer quelque ahurissement au personnage. Il revint ensuite à Arbois (Jura), refusa l'offre de diriger un journal bisontin que lui fit le phalanstérien Muiron; enfin, il revint dans sa ville natale en 1833. Pendant deux années, il y fut heureux grâce à son travail, mais la tâche quotidienne ne suffisait plus à l'ancien lauréat du collège qui lisait avec acharnement, assimilant tant bien que mal de nombreux livres.

En 1836, il devint patron d'une imprimerie avec deux associés; il put un instant se croire tranquille, mais l'entreprise périclita l'année suivante lorsqu'une maladie l'eut obligé à s'absenter quelques semaines. Il publia alors un *Essai sur la grammaire générale* à la suite d'une réimpression d'un livre de l'abbé Bergier, *Eléments primitifs des langues;* cette première œuvre était confuse et mal digérée, il la remania ensuite sous le titre: *Recherches sur les catégories grammaticales* (1838)

Laissé sans ressources par la débâcle de son entreprise (qui ne fut liquidée qu'en 1843), Proudhon se mit sur les rangs pour obtenir la pension Suard, qu'en l'honneur de cet académicien oublié l'Académie de Besançon décernait tous les trois ans à un jeune homme. Il fallait être bachelier et Proudhon décrocha sa peau d'âne, après quoi il fit acte de candidature. L'Académie l'agréa (1838); c'était une rente de 1.500 francs qui appartenait pour trois ans au jeune imprimeur.

Dans sa lettre de candidature, il avait déclaré que « né et élevé dans la classe ouvrière, lui appartenant encore, aujourd'hui et à toujours, par le cœur, le génie et les habitudes, et surtout par la communauté des intérêts et des vœux », il s'efforcerait de « travailler sans relâche, par la philosophie et par la science, avec toute l'énergie de sa volonté et toute la puissance de son esprit, à l'affranchissement de ses frères et compagnons », les travailleurs. Cette profession de foi effara bien un peu les académiciens, qui la lui firent retoucher, mais ils ne pouvaient prévoir que leur protégé allait devenir un terrible contempteur de l'ordre social. Ne rions pas trop, toutefois, de ces grands hommes de province dont la méprise permit à Proudhon de devenir ce qu'il fut.

Riche d'espoir et d'enthousiasme, léger d'argent, le nouveau pensionnaire arriva à Paris en novembre. On l'avait flatté, on lui avait fait entrevoir des distinctions officielles et des honneurs faciles, mais il avait peu de goût pour le droit et la médecine et se sentait davantage attiré par d'autres études moins accessibles, par la philosophie et l'économie politique. Il suivit les cours de quelques professeurs réputés, sans beaucoup d'enthousiasme, et étudia les économistes. Pour aider encore ses parents, il fut correcteur à l'*Epoque,* journal carliste avec lequel il se brouilla sans tarder, et il écrivit des articles pour l'*Encyclopédie catholique* Parent-Desbarres. Quand celle-ci eut suspendu sa publication, ce fut la misère avec, un moment, de terribles désirs de suicide. Le besoin d'écrire le tourmentait : l'Académie de Besançon avait mis au concours un sujet sur lequel il écrivit *De l'Utilité de la célébration du dimanche,* ouvrage plein d'idées confuses, originales et subversives, qui, naturellement, n'obtint pas le prix.

Ce mémoire contient en germe presque toutes ses idées de l'avenir. L'auteur venait de passer le Rubicon, comme il le dit lui-même : il condamnait déjà la propriété; avec les pensées qui tourbillonnaient dans sa tête sur ce sujet, il voulut écrire une nouvelle œuvre. Il la voyait terrible et son imagination l'emportait: « Le style en sera âpre et rude; l'ironie et la colère s'y feront sentir; c'est un mal irrémédiable. Quand le lion a faim, il rugit... Malheur à la propriété! Malédiction (1)! » A un cousin, sans doute en réponse à une lettre touchant son livre, puisqu'il déclare n'être « ni saint-simonien, ni fouriériste, ni babouviste, ni d'aucune entreprise ou congrégation réformiste », il dit: « Je fais un ouvrage diabolique qui m'effraie moi-même; j'en sortirai brillant comme un ange ou brûlé comme un diable. » (24 mai 1840.) « On n'a vu là qu'un immense orgueil; il y a surtout une immense espérance, excitée par les sentiments les plus hauts, excusée par la conscience du génie (2). »

Qu'est-ce que la propriété? ou recherches sur le principe du droit et du gouvernement parut en 1840. Voici un passage caractéristique du début: « Si j'avais à répondre à la question suivante: *Qu'est-ce que l'esclavage?* et que d'un seul mot je répondisse: *C'est l'assassinat,* ma pensée serait d'abord comprise. Je n'aurais pas besoin d'un long discours pour montrer que le pouvoir d'ôter à l'homme la pensée, la volonté, la responsabilité, est un pouvoir de vie ou de mort, et que faire un homme esclave, c'est l'assassiner. Pourquoi donc, à cette autre demande, *Qu'est-ce la propriété?* ne puis-je répondre de même, *c'est le*

(1) Lettre à Ackermann (12 février 1840). — La correspondance de Proudhon, si intéressante pour l'étude de sa vie et de ses idées, a été recueillie par sa fille Catherine et publiée par son ami Langlois en 1874-1875. Elle forme quatorze volumes.

(2) E. Dròz, ouv. cité, p. 115.

vol, sans avoir la certitude de n'être pas entendu?... Je prétends que ni l'occupation, ni le travail, ni la loi ne peuvent créer la propriété, qu'elle est un effet sans cause; suis-je répréhensible? Que de murmures s'élèvent! *La propriété, c'est le vol!* Voici le tocsin de 93! Voici le branle-bas des révolutions! »

L'étudiant franc-comtois, qui avait hésité un moment sur la route à suivre, se révélait à lui-même et au public économiste et philosophe. *Qu'est-ce que la propriété?* demeure un ouvrage considérable et qui fait date dans l'histoire du socialisme. « Proudhon, disait Karl Marx en 1845, soumet le principe fondamental de l'économie politique, la propriété, à un examen critique, le premier décisif, sans ménagement et scientifique en même temps. » L'auteur inaugurait la critique socialiste moderne: il avait appris l'économie chez les professeurs officiels de l'école bourgeoise, et il se fondait sur leur enseignement même pour démontrer, par l'examen et l'analyse, qu'en droit comme en raison la propriété ne se justifie pas.

Dès lors, c'en est fait des déclamations humanitaires des utopistes bâtissant dans les nuées de merveilleuses Salentes! Le nouveau venu apporte encore autre chose: à la place de l'écriture abstraite et molle des réformateurs de son époque, il met son merveilleux style, âpre et fort, divers comme la vie, robuste comme les chênes qui virent son enfance et tumultueux comme sa pensée !

* * *

On imagine sans peine que les académiciens de Besançon, auxquels il avait malicieusement dédié son livre, furent effrayés d'avoir produit un tel pupille ; cependant, ils ne persistèrent pas dans leur dessein d'enlever sa bourse à Proudhon. Celui-ci réédita sa thèse désormais fameuse: « la propriété, c'est le vol », dans deux volumes: *Lettre à M. Blanqui* [frère de l'Enfermé], et *Avertissement aux propriétaires ou lettre à M. Victor Considérant,* s'adressant ainsi à un professeur de l'école orthodoxe et à un des représentants qualifiés du socialisme utopique.

L'*Avertissement* (1842) ne fut pas du goût de la justice, et l'auteur fut traduit, le 3 février, devant la cour d'assises de Besançon. Là, il présenta aux jurés, pour sa défense, pendant deux heures, « un pâté d'économie politique si difficile à digérer et à saisir que tout le monde avoua n'y avoir rien compris ». En tout cas, il fut acquitté.

Il revint à Paris à pied, fut pendant cinq mois secrétaire d'un juge au tribunal de commerce et se rendit ensuite à Lyon où l'un de ses anciens condisciples tenait une entreprise de transports par eau. Proudhon fut un employé modèle, mais il n'oubliait pas sa vocation d'écrivain. Il publie bientôt des œuvres d'inspiration diverse: *De la Création*

de l'Ordre dans l'Humanité (1843), livre raté à son propre jugement; *Le Miserere ou la pénitence d'un roi* et *De la concurrence entre les chemins de fer et les voies navigables* (1845) ; avec ce dernier ouvrage où il mettait à profit ses connaissances professionnelles, il revenait aux questions d'économie, et l'année suivante il donna au public les deux volumes du *Système des contradictions économiques ou Philosophie de la misère*. Ce livre mérite qu'on s'y arrête et qu'on s'étende sur cette époque de la vie de son auteur.

Son emploi l'amenait fréquemment à Paris où il se trouvait en rapport avec les principaux socialistes et participait à leur propagande. Il connut des réfugiés étrangers qui devaient plus tard se faire un nom dans l'action sociale, Marx, Grün, Bakounine, et sans doute aussi ces premières organisations d'ouvriers allemands qui devaient être le prétexte du *Manifeste communiste*.

Une lettre de Grün, datée du 4 janvier 1845, nous donne un portrait jeune et enthousiaste de Proudhon: « Un visage ouvert, un front merveilleusement plastique, des yeux bruns admirablement beaux, le bas de la figure un peu massif et tout à fait en harmonie avec la forte nature montagneuse du Jura, une prononciation énergique, pleine, volontiers rustique, surtout si on la compare au gracieux gazouillement parisien; un langage serré, concis, avec un choix d'expressions d'une justesse mathématique, un cœur plein de calme, d'assurance, de gaieté même; en un mot, un homme beau et vaillant contre tout un monde ! »

Il faut corriger ce portrait un peu trop poétique : « un corps assez maigre, dit son ami Darimon, mais fort et osseux dans une grande redingote vert-bouteille qui lui descendait jusqu'aux talons »; la figure du « petit blondin fluet » s'était un peu empâtée et alourdie; ses cheveux étaient rares, pâles et fins; son grand front méditatif surmontait deux yeux très clairs qui louchaient légèrement derrière ses lunettes; sa démarche était lourde, hésitante, assez embarrassée et timide; il se vêtait simplement et sans aucune recherche.

Avec Marx, plus tard avec Grün, Proudhon s'initia tant bien que mal à la philosophie de Hegel; il le fit avec acharnement et un succès médiocre. « Fâcheux service, disait ensuite le célèbre théoricien du *Capital !* Je l'infectai d'hégélianisme. » Bakounine fut, lui aussi, mis à contribution. Herzen raconte que l'écrivain français allait souvent entendre, dans leur appartement de la rue de Bourgogne, le Hegel de Bakounine et la musique de son ami Reichel. « Un soir (c'était en 1847), Karl Vogt, qui demeurait aussi dans la rue de Bourgogne et rendait souvent visite à Reichel et à Bakounine, parut ennuyé d'écouter les discussions éternelles sur la phénoménologie et s'en alla chez lui. Le lendemain matin, il revint pour chercher Reichel, avec lequel il devait aller au Jardin des Plantes. Etonné d'entendre à cette heure matinale une conversation animée dans la chambre de Bakounine, il

ouvre la porte et que voit-il? Proudhon et Bakounine assis à la même place où il les avait laissés la veille, devant le feu éteint de la cheminée, terminant par quelques phrases brèves les débats qu'ils avaient entamés le soir. »

Nous avons peine à comprendre maintenant l'engoûment de la jeunesse d'alors pour la philosophie hégélienne qui se prêtait aussi bien à la justification du présent qu'aux spéculations sur l'avenir. C'est une preuve frappante de la relativité des opinions que la fortune de cette métaphysique dont nous avons perdu le sens. Proudhon, avec son imagination vive, son intelligence toujours en bouillonnement mais assez peu apte aux théories transcendentales, réussit mal à s'assimiler un enseignement d'ailleurs défectueux. Quand il déclare n'avoir pas lu Hegel, il faut bien le croire puisque celui-ci n'avait pas été traduit et qu'il ne pouvait le lire dans la langue originale. Pour le comprendre d'ailleurs, il fallait être Allemand ou Slave, et Proudhon ne l'était à aucun point. Les abstractions hégéliennes ne représentaient rien à son esprit et, sans y prendre garde, il les transformait en données plus concrètes.

La logique le séduisit pourtant au point de croire qu'un système de dialectique pouvait le conduire infailliblement à la vérité. Le raisonnement ne fut plus pour lui que l'exposé d'une *thèse,* d'une *antithèse* contraire, et la conclusion une *synthèse* qui s'efforçait de dégager le vrai des deux propositions contradictoires. Fâcheux service, en vérité, que celui qui avait amené un esprit supérieur et original à se soumettre au joug d'une discipline pour laquelle il n'était pas fait!

Marx, devenu plus tard son adversaire et son détracteur, a eu beau jeu pour relever, dans son livre *Misère de la Philosophie,* toutes les erreurs, tous les parallogismes dont Proudhon a farci le raisonnement des *Contradictions économiques.* Il l'a fait avec beaucoup de raison et plus de méchanceté encore. Mais il faut remarquer que les œuvres de Proudhon valent autant par leurs développements que par leur ordonnance: aussi sont-elles difficiles à analyser. Son esprit puissant dépasse forcément les bornes qu'une dialectique étroite voudrait lui imposer. Ce livre, par exemple, est plein d'idées qui se sont fait jour en dehors de la logique. En veut-on une preuve ? Proudhon remarque que la division du travail est nécessaire: c'est une analyse qui sépare les divers éléments de la production; après cette division vient la tâche de la machine qui réunit à nouveau ce que la première avait dissocié: c'est une synthèse. Analyse, synthèse, ce sont les deux opérations essentielles de l'esprit qui cherche, expérimente, raisonne et apprend, donc le travail doit être le mode universel de l'enseignement moderne.

On s'étonne ! Sans doute la conclusion est étrange et on ne l'aurait guère attendue logiquement, mais si bizarre qu'elle paraisse, elle

contient en germe une des idées directrices de notre syndicalisme: l'enseignement doit être professionnel, par opposition à l'école classique faite par la bourgeoisie et responsable, comme le remarque déjà Proudhon, du nombre des déclassés...

« ... Guidés par l'idée que nous nous sommes faits de la science sociale nous affirmerons contre les socialistes et les économistes, non pas qu'*il faut organiser* le travail, ni qu'il *est organisé*, mais qu'il *s'organise* (1). »

Déjà l'idée de Proudhon se précise. Il se tient à distance des uns et des autres. Le travail est en train de s'organiser depuis le commencement du monde. L'économie politique, science d'observation, nous enseigne les premiers rudiments de cette organisation; sans doute les socialistes ont raison quand ils disent qu'elle est insuffisante et transitoire, mais ils se trompent quand ils en veulent fonder une nouvelle sur des bases inconsistantes et quand ils abdiquent la tradition pour l'utopie; d'autre part, les économistes ont tort quand ils considèrent leurs observations comme des vérités éternelles et se refusent à tout progrès.

Proudhon examine tour à tour et avec un bonheur divers, la division du travail, le machinisme, la concurrence, le monopole, l'impôt, le libre échange et le protectionnisme, le crédit, la propriété, la communauté, la population, en faisant ressortir et en opposant les avantages et les inconvénients de chaque système. Partout, il rencontre des effets contradictoires, des conflits qu'on ne pourra résoudre qu'après avoir déterminé « la loi suivant laquelle les produits se proportionnent dans la richesse sociale », en établissant la théorie de la « valeur constituée ».

Laissons cette thèse, très intéressante à bien des points de vue, mais qu'on ne peut exposer et discuter utilement ici. Il faut se borner à noter déjà la tendance de Proudhon à tout traduire par des concepts psychologiques, et cette idée qui le poursuivra toute sa vie que la conclusion de l'économie politique, c'est la justice.

Une de ses études, souvent dénaturée pour les besoins d'une cause, demande qu'on s'y arrête un peu: celle sur la communauté, dans laquelle Proudhon critique durement les socialistes de son temps. D'aucuns s'en sont servi pour déclarer que le penseur franc-comtois n'était pas socialiste; mais combien de fois faudra-t-il répéter qu'il s'agit là des conceptions utopiques qui n'ont de commun qu'un mot avec le socialisme moderne? Nous l'avons déjà vu, Proudhon ne voulait être « d'aucune entreprise ou congrégation réformiste ». Il ridiculise les imaginations qui avaient cours dans ce temps, il se moque de ceux

(1) *Contr. écon.*, t. I, p. 49 (1re édition).

qui croient que « le jour approche où les riches et les puissants feront quelque chose pour le peuple », et déclare :

« ... Voici en deux mots, sur toutes les utopies d'organisation passées, présentes ou futures, ma profession de foi et mon criterium :

« *Quiconque, pour organiser le travail, fait appel au pouvoir et au capital a menti,*

« *Parce que l'organisation du travail doit être la déchéance du capital et du pouvoir* (1). »

Une bêtise, a-t-on dit ! Proudhon avait raison. Fourier attendait le millionnaire qui voudrait réaliser le Phalanstère ; Comte offrait à tous les potentats son positivisme ; les riches et les puissants firent bien quelque chose pour les travailleurs : ils les fusillèrent en juin 48, et ce ne devait pas être la seule fois. Une bêtise, allons donc ! mais tout le programme de la classe ouvrière est résumé dans ces lignes ! C'est une apologie de l'action directe, et le syndicalisme ne dit pas autre chose.

*
* *

Après la publication de ce livre, Proudhon revint à Paris au commencement de 1847. La Révolution qui renversa le trône de Louis-Philippe le ramena bientôt aux problèmes politiques immédiats.

Il publia, dès le 27 février, son journal *Le Représentant du Peuple*, qu'il avait déjà tenté de lancer un an auparavant. Il put alors dire librement sa pensée qui s'opposait avec vigueur à l'insuffisante phraséologie des Montagnards et plus encore à l'attitude réactionnaire de l'Assemblée.

Les événements placèrent tout de suite au premier plan les questions économiques. Les pays civilisés, et surtout la France, traversaient une grande crise financière ; les récoltes des années 1846 et 1847 avaient été désastreuses, les charges budgétaires augmentaient avec une rapidité considérable, la constitution des grandes compagnies industrielles et la construction des chemins de fer, l'*agio* formidable auquel se livraient les capitalistes sur ces valeurs, avaient diminué l'encaisse des banques et rendaient difficile le crédit. La Révolution de Février n'était pas faite pour remédier à la crise. Les possesseurs s'affolèrent, l'or se cacha, les banques dépourvues de fonds cessèrent d'escompter les effets du commerce et de l'industrie et, faute d'argent, un grand nombre d'entreprises fermèrent leurs portes, jetant à la rue des milliers de travailleurs. Les possédants, d'ailleurs, n'étaient pas fâchés de créer des difficultés au nouveau régime.

Pour remédier aux effets de cette dépression économique, le gouver-

(1) *Contrad. écon.*, t. II, p. 298 (1re édition).

nement donna le cours forcé aux billets de banque. « On lui demande du crédit, s'écriait Proudhon, il décrète des assignats ! » D'autres mesures étaient nécessaires. Louis Blanc et les socialistes autoritaires réclamaient l'intervention de l'Etat, la monopolisation de la Banque et, pour parer au chômage, la création de ces ateliers nationaux dont on connaît la triste histoire.

Proudhon comprit que seule la chute du crédit avait amené la suspension du travail. Pressé par des ouvriers qui lui demandaient de régler la question sociale, il écrivit deux brochures : la *Solution du problème social* (deux livraisons du 22 et 26 mars) et l'*Organisation du crédit* (31 mars).

Toute la question se résume pour lui dans le problème de l'échange et du crédit. La crise démontre que l'argent n'est rien, et la circulation tout. L'origine de cette crise se trouve dans les abus de la propriété, dans ce fait que l'or étant nécessaire à la production, le possesseur de l'or peut seul donner du crédit et détient ainsi une autorité sur ceux qui ont besoin d'or pour produire. Puisque les capitaux se cachent, que l'argent fait défaut, il est nécessaire de se passer d'argent, de se débarrasser de l'intermédiaire de la monnaie en transformant le mécanisme de l'échange, en généralisant l'usage de la lettre de change, appliquée non plus à des dépôts monétaires, mais à tous les produits du travail qui pourraient s'échanger contre d'autres produits par l'intermédiaire d'un organisme central, d'une Banque d'Echange, donnant à tous les producteurs le crédit gratuit.

Proudhon essayait ainsi de satisfaire à la fois son besoin de justice, parce qu'il voyait dans la transformation de l'échange la révolution sociale tout entière, et son idéal de liberté en se passant de l'Etat. Mais, par une contradiction assez explicable, il préconisait d'autres mesures qui devaient être prises par voie d'autorité : il proposait de réduire le loyer de l'argent, c'est-à-dire les intérêts et dividendes de toute nature, les fermages et les loyers, les traitements et les salaires, de proroger les échéances et les remboursements. Plus tard, il demandait de réduire l'escompte de la Banque de France en supprimant son encaisse.

On a adressé de graves critiques à ce système, le *mutuellisme*. On a dit avec raison que Proudhon s'était mépris sur la nature de la monnaie dans laquelle il ne voyait qu'un signe à l'exclusion de la valeur intrinsèque du métal. On a justement remarqué que sa réforme était incomplète et vouée à l'échec parce qu'il croyait que tout le problème social est dans l'échange et qu'il ne cherchait pas à modifier la production. Ces critiques sont fondées, et Proudhon devait le reconnaître implicitement dans son projet de Banque du Peuple. Il est d'ailleurs douteux que son système aurait pu réussir à solutionner la question dans une heure où la classe ouvrière était malhabile, sinon peut-être à s'emparer du pouvoir, du moins à l'organiser à son profit.

Ses idées, il eut l'occasion de les exposer encore lorsqu'il posa sa candidature à Paris, aux élections complémentaires du 4 juin, après avoir échoué aux élections générales du 23 avril. Par un manifeste publié le 30 mai, il exposa son programme qui était à peu de choses près celui de la *solution,* mais il y avait ajouté la suppression de la grande propriété par voie d'amortissement. « Voilà tout mon système, ajoutait-il : liberté de conscience, liberté de la presse, liberté du commerce, liberté de l'enseignement, libre concurrence, libre disposition des fruits de son travail et de son industrie, liberté à l'infini, liberté absolue, la liberté partout et toujours. » Affirmation plus généreuse que logique puisqu'il faisait appel à l'intervention du pouvoir, cependant son idéal reprenait le dessus pour affirmer que l'Etat doit « se réduire peu à peu pour ne représenter que lui-même, à rien ». Il fut élu, étrange combinaison des électeurs, en même temps que Thiers et Louis-Napoléon Bonaparte !

La révolution de février, commencée dans l'enthousiasme, l'utopie et les rêves de fraternité, aboutissait à l'insurrection de juin, la plus formidable attaque encore dirigée par la classe ouvrière contre les possédants. Une terrible répression s'ensuivit. Fusillés, déportés, exilés au nombre de vingt mille, les ouvriers se turent. Proudhon prit vainement leur défense : « Il n'y a point de coupables, il n'y a que des victimes », écrivait-il le 5 juin. Un article sur le *terme* fit suspendre son journal.

Il s'adressa alors à l'Assemblée et lui soumit une proposition tendant à la réduction de toutes les sommes dues par les particuliers et par l'Etat pour attribuer les remises par moitié aux individus et au budget. Le 31 juillet, il développa sa thèse dans un long discours de trois heures et demie, demandant encore l'établissement d'un impôt sur le revenu très lourd visant les grandes propriétés. L'ambassadeur anglais Normanby nous a gardé un souvenir de la scène dont il fut témoin : « On entendit M. Dupin répondre : « C'est assez clair ! la bourse ou la vie ! » Le président demandant à l'orateur d'expliquer ses paroles, Proudhon répondit : « Je veux dire que s'il y avait un refus, nous devrions nous-mêmes procéder à la liquidation en dépit de vous. — *Vous,* qui êtes-vous, alors ? » s'écrièrent de nombreuses voix. L'une d'elles : « Parlez-vous au nom de la guillotine ? — Quand j'emploie les mots *moi* et *vous,* je personnifie *moi-même* dans le peuple, et *vous* dans la classe bourgeoise. » (*Cris : « C'est la guerre civile! c'est le 23 juin à la tribune!* (1) » Sans autre discussion, l'Assemblée décida de stigmatiser la proposition et les doctrines... » Par 691 voix contre 2 (celles de Proudhon et de son ami Greppo), les bourgeois réac-

(1) Un anonyme s'écria : « Au *Moniteur* le discours ! A Charenton l'orateur ! »

tionnaires ou républicains flétrirent copieusement cette « atteinte odieuse au principe de la morale publique » et cet « appel aux plus mauvaises passions ! » Les socialistes autoritaires et étatistes qui suivaient Louis Blanc se prononcèrent contre Proudhon qui affirmait pour la première fois à la tribune l'antagonisme irréductible de la bourgeoisie et du prolétariat, la lutte des classes en un mot. Le socialiste franc-comtois demeura dès lors seul avec son unique disciple, à l'écart de tous les groupes.

C'est le moment d'expliquer l'attitude si mal comprise du penseur pendant la deuxième République. L'Assemblée était en grande majorité réactionnaire. Les démocrates, sortis amoindris des élections, étaient divisés en nombreuses fractions dont les pensées étaient bien différentes sous une étiquette commune : ils allaient des républicains modérés, farouches partisans de l'ordre et responsables des massacres de juin, aux socialistes autoritaires et aux amis de Blanqui et de Barbès, alors emprisonnés. Plus tard, ils formèrent cette *démocratie socialiste* toute imprégnée, à défaut d'idées et d'esprit révolutionnaires, de la grandiloquente idéologie jacobine et qui se proposait de réduire l'antagonisme des classes par la paix sociale. Le bon sens de Proudhon s'insurgeait contre ces gens qui masquaient leurs étroites conceptions sous des tirades empruntées au vocabulaire de 1793. Il les traitait de « pâtissiers » et de « blagueurs », les « invitait à mettre au crochet leur défroque parlementaire, à rengainer leur phraséologie, à cesser leurs tirades révolutionnaires et tout leur tintamarre de démagogues ». Il maintint en dépit du confusionnisme démocratique son attitude purement socialiste.

Les *démocrates-socialistes* soulevèrent maintes disputes contre ce parlementaire qui ne croyait guère au suffrage universel et que les immortels principes ne réussissaient pas à hypnotiser. Proudhon eut un duel avec Félix Pyat, déclina une autre invitation que lui adressa Delescluze ; il s'absorbait dans sa besogne de journaliste. Au *Représentant du Peuple,* saisi maintes fois et définitivement enterré en août, succéda *Le Peuple,* d'abord hebdomadaire, puis quotidien en novembre. Une grande idée et de chimériques espoirs s'étaient emparés de lui ; il voulait réaliser la « réforme banquière » dont il avait entretenu ses électeurs, en fondant une Banque du Peuple.

Aussitôt après l'élection de Bonaparte à la présidence, il s'absorba dans ce projet. Les statuts d'une société en commandite furent passés devant notaire le 31 janvier 1849. Proudhon reprenait les idées qu'il avait exposées déjà. D'après son programme, la Banque devait faciliter aux producteurs l'écoulement de leurs produits par l'échange mutuel. Mais la libération du travail, la fin de l'iniquité sociale, ne pouvait pas être atteint par ce seul moyen: qui donc aurait pu profiter du crédit de la banque sinon les producteurs, les capitalistes,

puisque les ouvriers ne possèdent pas les instruments de leur travail ? Aussi, pour obvier à cet ironique résultat, Proudhon fut amené à prévoir en même temps l'organisation de la consommation et de la production par deux *syndicats*. La banque devait procurer à tous, les instruments de production, meubles ou immeubles, mais par quel moyen ? En les achetant aux capitalistes par des bons d'échange, c'était consacrer par une œuvre d'émancipation ouvrière la puissance économique des possédants ! Ainsi le problème de la reprise se posait encore tout entier.

Proudhon avait voulu éviter la socialisation de la propriété en s'attaquant au seul échange, et il avait été amené peu à peu à reconnaître l'insuffisance de son système, la nécessité d'organiser la production. Le *mutuellisme* postule le *socialisme* (1).

Cet essai sincère, mais incomplet, a soulevé beaucoup de railleries qu'il ne mérite pas. Ce que Proudhon voulait faire pour le produit du travail, les *clearing-houses* le font en quelque sorte pour les valeurs de banques. Le problème dont il avait essayé de donner une solution générale, les coopératives essaient de le résoudre par l'organisation des *Wholesale* ou des Bourses. Cela suffit à montrer l'intérêt que présente cette partie de l'œuvre proudhonienne, si mal connue et si dédaigneusement critiquée.

L'imagination et l'enthousiasme du bon Proudhon l'illusionnaient sur la portée de son entreprise, mais l'expérience dont il se promettait tant de merveilles ne put même pas être tentée. En mars 1849, deux articles irrespectueux pour le prince-président le firent condamner à trois mois de prison et quelques milliers de francs d'amende.

*
* *

Comme il ne tenait guère au martyre, il se rendit en Belgique, mais revint à Paris où il fut reconnu et arrêté le 6 juin ; il fit la connaissance de Sainte-Pélagie où les condamnés politiques jouissaient d'un régime relativement agréable et dont il s'accommoda assez bien. *Le Peuple* étant mort, il fonda *La Voix du Peuple* où il mena pendant trois mois une polémique érudite contre l'économiste Bastiat. Il employa encore la fin de cette année 1849 à écrire les *Confessions d'un révolutionnaire*.

Proudhon bénéficiait, comme la plupart des condamnés politiques, de trois ou quatre jours de sortie par mois pendant lesquels il remisait chez le plus proche marchand de vins le gardien chargé de l'accompagner ! Ce fut le moment que choisit l'enfermé pour prendre femme.

(1) C'est ce que M. Aucuy, qui a consacré au système une excellente étude, a parfaitement démontré. *Les systèmes socialistes d'échange*, ch. II (1908).

Proudhon sur son lit de mort, par G. Courbet.

A la fin de l'année 1849 il épousa Eugénie Piégard, jeune fille de mœurs sévères, peu instruite, mais d'un esprit droit et d'un cœur aimant. Leur mariage fut heureux.

Pas plus que ses devanciers le nouveau journal de Proudhon n'avait les faveurs du pouvoir. De nouvelles poursuites contre *La Voix du Peuple* firent transférer l'écrivain à la Conciergerie, puis à Doullens où il retrouva Barbès, Blanqui, Raspail, Martin Bernard et leurs compagnons ; de là, il fut ramené à Paris pour obtenir un acquittement dans son procès et réintégrer enfin Sainte-Pélagie le 15 septembre 1851. Une deuxième apparition du *Peuple* ne dura que quelques mois. En même temps, il publiait l'*Idée générale de la Révolution au XIX^e^ siècle.*

Il donnait au problème révolutionnaire, non sa signification politique traditionnelle, mais sa signification économique. Oui, il y a des

raisons suffisantes de faire une Révolution, mais comment la faire ? En substituant au régime des lois le régime des contrats, à l'autorité la réciprocité, au régime *gouvernemental, féodal et militaire* (ces expressions sont de Saint-Simon), un régime *administratif ou industriel,* en constituant une société qui aurait pour base, non plus une hiérarchie des pouvoirs politiques, mais l'organisation des forces économiques. « L'atelier, avait-il écrit à Pierre Leroux, fera disparaître le gouvernement. » Il remarquait que « l'idée de contrat est exclusive de celle de gouvernement », et développait ses idées anarchiques.

« Ce que nous mettons à la place des lois, ce sont les contrats...

« Ce que nous mettons à la place des pouvoirs politiques, ce sont les forces économiques.

« Ce que nous mettons à la place des anciennes classes de citoyens, noblesse et roture, bourgeoisie et prolétariat, ce sont les catégories et spécialités de fonctions, Agriculture, Industrie, Commerce, etc... (1) »

Vint le Coup d'Etat. Proudhon était justement de sortie le 3 décembre lorsque les députés républicains cherchaient vainement à persuader aux ouvriers de défendre la République meurtrière de leurs camarades en juin 1848. Rencontrant Victor Hugo vers la place de la Bastille, il lui déconseilla la lutte. Pendant que les soldats ivres fusillaient les bourgeois des boulevards avec moins de fureur que ceux-ci avaient massacré les insurgés du faubourg Antoine, il se laissait emporter par son imagination. C'est un moment de sa vie que l'on ne peut guère comprendre chez un révolutionnaire aussi clairvoyant. Il crut alors que l'état-major de canailles qui se disposait à régner au nom de Napoléon III allait se trouver obligé de réaliser le socialisme. Inconcevable mirage ! Il se prêta même à des entrevues avec de Morny. Sa prison finie, il publia la *Révolution sociale démontrée par le Coup d'Etat* (1858).

Cet extraordinaire moment d'aberration ne trouve de circonstances atténuantes que dans la passion de Proudhon et son impatience à réaliser — « même en se lavant les mains avec du fumier » — les réformes souhaitées par lui. Il fut bien vite dégrisé.

Libre, il emmena sa nouvelle famille dans son pays natal. Il écrivait toujours pour subvenir à des besoins croissants. Il était probe et ses scrupules l'entraînèrent à refuser une compensation de vingt mille francs qu'on lui offrit en 1853 pour le dédommager de ses démarches en vue de la construction d'une voie ferrée de Besançon à Mulhouse. Il n'avait pas cessé ses relations avec le pouvoir auprès duquel il s'entremettait en faveur des proscrits. Cette attitude lui valut des inimitiés qui se traduisirent par d'acerbes critiques à l'égard de sa *Philosophie du Progrès* (1853).

---

(1) *Idée générale,* p. 259.

La même année, mettant en pratique son expérience financière, il publia en collaboration avec Duchêne un *Manuel du Spéculateur à la Bourse,* où il se livrait à une critique véhémente des opérations financières tout en cherchant le moyen d'y mettre un terme. « Il faut, disait-il, que cette situation ait une issue : ou le triomphe du système, c'est-à-dire l'expropriation en grand du pays, la concentration des capitaux, du travail, sous toutes ses formes, l'aliénation de la personnalité, du libre arbitre des citoyens, au profit d'une poignée de spéculateurs insatiables, — ou la liquidation. » Proudhon demandait au pouvoir s'il était capable de résoudre le problème dont il indiquait quelques solutions réformistes : « Si oui, qu'il l'entreprenne, et nous sommes prêts à l'applaudir. Sinon, qu'il se taise ; laissez parler le procureur général de la Révolution. »

Vienne la secousse finale ! s'écriait-il.

* * *

Un biographe réactionnaire, E. de Mirecourt, publia en 1856 une étude sur Proudhon. Venimeuse et diffamatoire, elle demeurera comme un chef-d'œuvre de calomnie jésuitique, et cependant elle dut reconnaître la dignité de la vie privée du penseur socialiste (1). Ne nous indignons pas trop ! Cette brochure infâme donna à Proudhon l'occasion d'écrire trois volumes : *De la Justice dans la Révolution et dans l'Eglise,* où il aborda enfin ses idées sur la religion (1858).

Passionné et enthousiaste, Proudhon ne pouvait pas garder sur la question de Dieu et de l'Eglise l'attitude sereine et détachée des penseurs aristocrates et sceptiques comme Renan. Son atmosphère, c'était la bataille. Dans les *Contradictions* il avait écrit : « Dieu, c'est le mal ! » Le 8 janvier 1847, comme il se faisait recevoir franc-maçon par une loge bisontine, à la question traditionnelle : « Que donnez-vous à Dieu ? » le néophyte répondit : « La guerre ! » Ce fut, paraît-il, un beau scandale chez les chevaliers du triangle.

Anti-religieux, il l'était devenu surtout après avoir vu l'Eglise mettre sa force de domination et sa discipline au service des intérêts conservateurs. Philosophe, il expliqua longuement ses idées dans un livre admirable, non seulement par sa thèse mais encore par les détails de la démonstration. Les qualités et les défauts de l'auteur s'y donnent également libre cours. Ses idées générales s'enchaînent avec logique, mais son imagination, sa pensée subtile et un peu procédurière, l'entraînè-

(1) Il est bon d'invoquer de pareils témoignages : « La vie privée de Proudhon est inattaquable. Son intérieur est patriarcal. Il habite rue d'Enfer (aujourd'hui rue Denfert-Rochereau) un modeste appartement au rez-de-chaussée, où tout respire la paix et l'ordre. » P. 50 (note).

rent souvent à rattacher à l'argumentation principale des faits ou des conceptions qui n'ont avec elles qu'un rapport éloigné. Un tel livre se prête difficilement à l'analyse.

Nous avons vu toute l'importance que Proudhon attachait à l'idée de justice ; pour lui, l'établissement de rapports équitables entre les hommes est la raison d'être de la Société, la Justice est l'œuvre de la Révolution à laquelle s'oppose incessamment l'Eglise. « L'homme, en vertu de la raison dont il est doué, a la faculté de sentir sa dignité dans la personne de son semblable comme dans sa propre personne, et d'affirmer, sous ce rapport, son identité avec lui. La *Justice* est le produit de cette faculté : c'est le respect spontanément éprouvé et réciproquement garanti, de la dignité humaine, en quelque personne et dans quelque circonstance qu'elle se trouve compromise et à quelque risque que nous expose sa défense (1). »

Proudhon n'a aucune peine à établir l'antagonisme de la Révolution et de l'Eglise. L'idée de justice se fonde sur le sentiment de la dignité humaine que le christianisme dégrade et nie. A la raison, la religion oppose la révélation. Le droit canon contredit le droit civil, la foi l'équité. L'Eglise essaie de mettre la main, par les prêtres et le confessionnal, sur le mariage, expression de la justice. Elle favorise l'injuste répartition entre quelques-uns de ces richesses qu'elle feint de considérer comme méprisables et qu'elle s'ingénie cependant à capter. L'œuvre de la Révolution, c'est l'émancipation et le relèvement de la personnalité humaine, l'Eglise cherche à abêtir pour dominer. Elle répugne à l'éducation, à la science, à la philosophie ; si elle feint d'enseigner, c'est pour tromper plus sûrement. Son action nie la loi morale qu'elle prétend révéler.

Il n'y a d'autre révélateur de la loi morale, pour l'homme, que sa conscience : « Sentir et affirmer la dignité humaine, d'abord dans tout ce qui nous est propre, puis dans la personne du prochain, et cela sans retour d'égoïsme comme sans considération aucune de divinité ou de communauté : voilà le *droit*. Etre prêt en toute circonstance à prendre avec énergie, et au besoin contre soi-même, la défense de cette dignité : voilà la *Justice* (2). »

On peut nier qu'une pareille morale soit possible à fonder, on peut remarquer que les maximes de Proudhon sont admirables, mais impuissantes à créer la conviction nécessaire ; il n'est pas permis de contester l'élévation et la noblesse d'une pareille règle de vie qui pose en principe la dignité humaine pour défendre le droit, la liberté, l'indépendance et le progrès. « Cette science du droit et du devoir, que nous cherchons partout en vain, que l'Eglise ne posséda jamais et sans

(1) *De la Justice*, t. I, p. 182.
(2) *De la Justice*, t. I, p. 216.

laquelle il nous est impossible de vivre, je dis que la Révolution en a produit tous les principes ; que ces principes, à notre insu, nous régissent et nous soutiennent, mais que, tout en les affirmant du fond du cœur, nous y répugnons par préjugé, et que c'est cette infidélité à nous-mêmes qui fait notre misère et notre servitude (1). »

*
* *

L'hostilité acharnée de l'Eglise contre son œuvre prouva bien que Proudhon avait touché juste. *De la Justice,* paru le 22 avril 1858, fut saisi le 28 ; le 2 juin, après qu'il eut adressé une *Pétition* au Sénat, Proudhon fut condamné à trois ans de prison et 4.000 francs d'amende (2). Il passa en Belgique le 17 juillet, s'installa à Bruxelles sous le nom de Durfort et vécut à l'écart des proscrits républicains avec lesquels, nous l'avons vu, il ne sympathisait pas extrêmement. Sa femme et ses enfants le rejoignirent à la fin de l'année et la famille s'installa dans une maisonnette d'Ixelles.

Cependant, il lui fallait écrire, mais une maladie le terrassa. Sa santé qui n'avait jamais été très forte ne s'était pas relevée d'une attaque de choléra qui avait failli l'enlever en 1854. En outre, son épouse et ses fillettes revinrent malades de Paris. La misère entra dans la famille et le fier socialiste en fut réduit à accepter les services de quelques amis. C'est alors qu'il participa au concours ouvert par le canton de Vaud (Suisse) pour le meilleur mémoire sur l'impôt : il obtint le premier prix et les mille francs que lui rapporta son travail servirent à remettre un peu d'ordre dans son budget compromis.

Le 21 mai 1861 paraissait *La Guerre et la Paix.* De tous les livres de Proudhon celui-ci a été le plus incompris. Tous les démocrates, tous les pacifistes s'indignèrent contre l'auteur qui ne put que s'étonner à son tour : « J'ai entrepris, disait-il dans une préface postérieure, de réhabiliter un droit honteusement méconnu par tous les juristes, sans lequel ni le droit des gens, ni le droit politique, ni le droit civil n'ont de vraie et de solide base: ce droit est le *droit de la force...* Mais je n'ai pas dit que la force fît le droit, ni qu'elle fût tout le droit, ni qu'elle fût préférable en tout à l'intelligence.

» J'ai rendu hommage à l'esprit guerrier, calomnié par l'esprit in-

---

(1) *De la Justice,* t. I, p. 170.

(2) Voici quelques considérants du jugement : « Attendu que... il reproduit des attaques contre la religion, en les résumant et en les précisant ; qu'en effet il persiste à représenter la religion comme extra-constitutionnelle, dépourvue d'ordres juridiques, n'ayant aucune doctrine morale et ne sachant rien du mariage et de la famille, et articule que le maintien de la religion compromettrait aux yeux de la société le gouvernement qui la tolérerait ; — qu'il a dans cet esprit commis le délit d'outrage à la morale publique et religieuse... »

dustriel; mais je n'en ai pas moins reconnu que l'héroïsme doit désormais céder la place à l'industrie. »

Il avait voulu démontrer la fin du règne de la guerre, et on l'accusait de la glorifier! La méprise était possible et l'auteur pouvait s'en prendre à lui-même d'avoir été si mal compris. Son livre est mal fait et sans équilibre, écrit dans une langue toute particulière, dans un style souvent outrancier, et l'on comprend assez que ses contemporains l'aient méconnu de bonne foi. Il s'était flatté de donner une « belle application » de sa doctrine de la justice, mais elle surprit plutôt !

Malgré ses défauts qui en font le livre le plus mal composé de Proudhon, *La Guerre et la Paix* demeure une œuvre capitale. Il ne faudrait pas en juger avec des sentiments pacifistes ou résignés. L'auteur, à sa manière, célèbre la guerre comme Darwin exposait à la même époque la lutte pour la vie. Plus de mièvreries sentimentales, de fades berquinades, de peur des coups et de la lutte! La guerre est un fait primordial, « sous une forme ou sous une autre, elle est essentielle à notre humanité; elle en est une condition vitale, morale. » Vivre c'est agir, or « agir, c'est combattre ».

La guerre est « divine » car elle est une loi du monde, comme disait J. de Maistre; elle est une « révélation religieuse », et tous les peuples guerriers ont été des peuples religieux; une « révélation de la justice » : elle crée le souverain comme aussi bien elle sert de base à la démocratie, et par là elle fonde la notion du droit ; une « révélation de l'idéal » et de l'art; une « discipline de l'humanité », indispensable à son développement et qui « communique à tout, dans la société, la vie et la flamme » ; elle exalte la personne humaine dans tout ce qu'elle a de noble et de généreux: la dignité, la fierté, l'honneur, la vertu et le dévouement.

Voilà, n'est-ce pas, un panégyrique qui était bien fait pour surprendre? Proudhon devait étonner bien davantage les pacifistes et les philosophes en leur apprenant que la guerre est un jugement rendu au nom de la force, et qu'il y a un *droit de la force* « en vertu duquel le plus fort a le droit, en certaines circonstances, d'être préféré au plus faible ». Là-dessus, on a crié au scandale, on a déclaré que Proudhon identifiait la justice et la force. Laissons-le préciser: « Droit et force ne sont pas choses identiques... La force a son droit qui n'est pas le droit, tout le droit, mais qu'on ne saurait sans déraison méconnaître » ; il n'est que le premier en date, et à côté de la force, le travail et l'intelligence, par exemple, peuvent revendiquer des droits aussi légitimes.

Mais « la guerre n'est point telle dans son action que son principe et sa fin la supposent ». En réalité, dans sa forme présente, elle est barbarie et cruauté. Contre elle, l'intelligence, le travail, l'industrie aspirent passionnément à la paix. Son règne va-t-il donc durer tou-

jours? Non, car elle subit une évolution, une transformation. « L'état social est un état de guerre. » Dans l'état présent de la société, ces questions économiques l'emportent sur les questions politiques. Qu'est-ce à dire? Ceci, qu'aux luttes nationales succède la lutte des classes, et que le droit de la force ne disparaîtra pas de sitôt. N'est-il pas d'ailleurs le droit du nombre, c'est-à-dire le droit du peuple? Parce que « nous n'avons que faire pour cela de nous attaquer à la baïonnette et de nous tirer des coups de fusils », la guerre n'en aura pas moins son mot, sous cette nouvelle forme. « La démocratie industrielle brisera au nom du droit de la force, synonyme du droit au travail,... la suzeraineté de l'argent... Ce sera justice; la force, une fois de plus, aura fait droit. » Seul le régime de la justice pourra alors fonder la paix que tous désirent. « L'humanité travailleuse est seule capable d'en finir avec la guerre, en créant l'équilibre économique, ce qui suppose une révolution radicale dans les idées et dans les mœurs (1). »

« Si M. Proudhon aimait le peuple, disait comiquement un de ses détracteurs, il ne chercherait pas à faire du socialisme un épouvantail, il le rendrait attrayant. » Il est certain qu'une conception comme celle que nous venons d'exposer n'a pas l'attrait des douces églogues pacifistes, mais elle est plus virile et plus vraie. Rien n'était plus étranger à ce vigoureux penseur que les jérémiades démocratiques; il refusa, par exemple, de souscrire au prétendu droit des nationalités alors en si grande faveur.

Il combattit l'émancipation des Polonais qui oubliaient d'accorder à leurs malheureux serfs les droits et les libertés qu'ils revendiquaient pour eux-mêmes. Il s'attaqua à Mazzini, à Garibaldi, à l'unité italienne qu'il critiqua quelque temps après dans la *Fédération et l'Unité en Italie* (1862). Un article le fit accuser par les Belges de conseiller l'annexion de leur pays à Napoléon III. Des manifestations hostiles éclatèrent à Bruxelles, obligeant à fuir Proudhon qui était en réalité opposé à cette annexion! Une décision impériale du 12 décembre 1860 lui avait fait remise de sa peine, aussi put-il revenir à Paris en septembre 1862.

Cinq mois plus tard, s'inspirant des idées fédéralistes qu'il avait émises au sujet de l'unité italienne, il donna *Du principe fédératif et de la nécessité de reconstituer le parti de la Révolution.* Beau livre, mais mal construit encore, fait de pièces et de morceaux disparates. Il combattait les « hallucinations unitaires »; au lieu des immenses nations qui achevaient de se créer, il aurait préféré « un faisceau de souverainetés garanties les unes par les autres », autonomes, et

(1) *De la Justice,* t. II, p. 381.

dans chacune desquelles pourraient se développer librement les aspirations de chaque groupe humain, libéré de la néfaste centralisation administrative. Au principe de nationalité qu'il déclarait insaisissable il préférait la justice.

*
* *

Mais toutes les œuvres qu'il avait données depuis le début de l'Empire l'avaient écarté de la cause populaire, des intérêts immédiats des travailleurs et des questions politiques de l'heure. Le prolétariat cependant ne demandait qu'à lui rendre sa confiance.

L'Empire déclinait visiblement malgré la prospérité économique du pays. Les élections de 1863 avaient révélé une masse considérable d'opposants dans toutes les grandes villes ; l'échec partiel des candidatures officielles fut pour Proudhon une grande joie, mais il se défiait des trente-six députés qui formaient une opposition bigarrée.

Il était malade. Ecrire, toujours écrire ! Il s'épuisait à cette tâche. Quand il travaillait, c'était tout d'une pièce, d'arrache-pied, jusqu'à oublier dans son acharnement toutes ses autres préoccupations. Il ne se délassait de cette hantise que par la vie de famille, faisant chaque soir à sa femme et à ses deux filles la lecture de livres comme le *Robinson suisse*. Le 1er janvier 1864 il fut gravement atteint de catarrhe et d'asthme et ne put guère recommencer à sortir qu'en février.

Le peuple revenait à lui. Au moment même où l'on pouvait croire que les ouvriers l'avaient oublié, la première affirmation de la classe ouvrière était essentiellement proudhonienne. La prospérité de l'Empire ne s'étendait pas à tous et les travailleurs se trouvaient dans une situation précaire. Le coût de la vie avait augmenté dans une proportion beaucoup plus forte que les salaires ; d'autre part, l'« hausmannisation » de Paris avait bouleversé la capitale, transformant les rues dans lesquelles vivaient côte à côte les ouvriers et les patrons en quartiers exclusivement bourgeois, refoulant la partie laborieuse de la population vers les arrondissements extérieurs. Ainsi les faits apprenaient aux salariés que la prospérité générale n'est pas la leur, tant s'en faut, que leurs intérêts sont distincts de ceux de leurs maîtres et qu'ils formaient si bien une classe qu'ils étaient réduits à vivre à part.

Pour parer à la sourde excitation des ateliers et pour détacher les travailleurs de l'opposition bourgeoise, le gouvernement impérial fit mine de les favoriser, mais, loin d'adhérer à un vague socialisme césarien, un certain nombre d'entre eux présentèrent à Paris, aux élections de 1863, des candidats ouvriers qui réussirent seulement à soulever un *tolle* dans la presse d'opposition. « Est-ce que nous ne sommes pas citoyens au même titre? » demandaient les républicains

bourgeois. L'année suivante, l'*Opinion nationale* publia le *Manifeste des soixante* pour patroner de nouvelles candidatures.

Il est certain, quoi qu'on en ait dit, que Proudhon ne collabora pas à ce Manifeste, mais celui-ci représentait si bien sa doctrine qu'il l'approuva par une Lettre adressée « aux ouvriers de Paris et de Rouen », le 8 mars.

« Il s'agit, le dirai-je, de faire comprendre à la plèbe française que si, en 1869, elle s'avise de gagner pour le compte de ses patrons une bataille comme celle qu'elle leur a gagnée en 1863-64 [en élisant des républicains bourgeois], son émancipation peut être retardée d'un demi-siècle... Ce stoïque *veto,* enfin lancé par nous contre de présomptueuses candidatures, n'était rien moins que l'annonce d'un nouvel ordre de choses, la prise de possession de nous-mêmes comme parti du droit et de la liberté, l'acte solennel de notre entrée dans la vie politique, et si j'ose le dire, la signification au vieux monde de sa prochaine déchéance. »

La maladie l'accablait encore; des rechutes successives se produisirent; enfin, en août 1864, il se résigna à abandonner momentanément ses travaux pour revenir dans son pays natal. Sa villégiature n'améliora pas son état et il en avait conscience ; au vieux bibliothécaire Weiss qui l'avait connu tout jeune, il dit dans une suprême visite: « Je viens vous faire mes adieux. Je suis en train de mourir. J'étais venu, dernier espoir, respirer l'air natal, mais l'oxygène de nos montagnes n'a pu changer mon état. Mes jours sont comptés. Je m'en retourne pour finir en paix chez moi (1). » Il était usé par le surmenage et l'intensité de sa pensée. Revenu à Paris, très faible et très las, le 14 septembre, il traîna quelques mois encore puis s'éteignit le 19 janvier, jour anniversaire de sa naissance, dans son modeste logement de Passy.

Sa mort fut simple, frustre et digne comme sa vie.

*
* *

Tué par son travail et son dévouement envers « ses frères et compagnons » ouvriers, Proudhon disparut trop tôt pour applaudir aux grands efforts d'émancipation de la classe laborieuse. Il put voir cependant la naissance de l'*Association internationale des Travailleurs,* fondée le 28 septembre 1864 au meeting célèbre de Saint-Martin's Hall, à Londres. Mais de tels hommes ne meurent pas tout entiers; ils laissent après eux leurs œuvres, filles immortelles, et leurs idées prolongent leur existence au-delà de la tombe. Jamais l'influence

(1) Ch. Thuriet. *Dernier voyage de Proudhon à Besançon.*

de Proudhon vivant ne fut comparable à celle qu'il exerça après sa mort. Il laissait d'ailleurs de nombreux travaux inédits qui furent publiés coup sur coup. La plus importante de ces œuvres posthumes, *De la capacité politique des classes ouvrières* (1865), arriva juste à point pour donner au prolétariat en voie d'organisation un commentaire au *Manifeste des soixante* (1).

« Citoyens au même titre! » avaient déclaré les journaux de l'opposition. Proudhon ne s'attarda pas à réfuter le sophisme voulu des bourgeois de toute école qui reprochaient aux ouvriers de n'être pas satisfaits de l'égalité politique, de réclamer encore et surtout l'égalité économique, sans laquelle la première n'est qu'un mot. « Oui, expliquait-il, les classes ouvrières ont pris conscience d'elles-mêmes et nous pouvons assigner la date de cette éclosion, c'est l'année 1848... Oui, les classes ouvrières possèdent une idée qui correspond à la conscience qu'elles ont d'elles-mêmes et qui est en parfait contraste avec l'idée bourgeoise... [Mais] sûres d'elles-mêmes et déjà à moitié éclairées sur les principes qui composent leur foi nouvelle, [elles] ne sont pas encore parvenues à déduire de ces principes une pratique générale conforme, une politique appropriée; témoin leur vote en commun avec la bourgeoisie, témoin les préjugés politiques de toute sorte auxquels elles obéissent. »

Les travailleurs ont donc une conscience de classe, mais ils ne l'ont pas développée entièrement; c'est qu'ils ne viennent que de naître à la vie politique et qu'ils manquent d'expérience. Cette conscience s'opposera de plus en plus à celle de la bourgeoisie, « conscience équivoque, semi-libérale, semi-féodale, qui n'a rien à dire d'elle-même », qui se dissout pendant que la classe ouvrière « se pose, s'affirme, parle de son émancipation et de son avenir ». Pourquoi faut-il que cette affirmation hardie de l'antagonisme de deux classes soit gâtée par des allusions à une entente possible entre la classe ouvrière et la petite bourgeoisie?...

« Je suis révolutionnaire, disait Proudhon, mais pas bousculeur ». Ses premiers disciples se souvinrent seulement de ce second caractère. C'étaient des proudhoniens, les ouvriers français qui participèrent à la fondation de l'Internationale. La célèbre association, « enfant né dans les ateliers de Paris et élevé à Londres », se partagea entre deux tendances, celle du Conseil général où dominait l'influence de Marx, et celle des groupes parisiens qui suivaient les enseignements de Proudhon : au congrès de Genève (1868), les délégués français firent adopter leur mémoire qui constituait un résumé assez exact de ses doctrines. Marx le voyait bien lorsqu'il écrivait avec aigreur à son ami Kugel-

(1) Parmi ces livres, citons encore : *Théorie de la Propriété, France et Rhin, La Pornocratie, La Bible annotée, Césarisme et Christianisme, Du Principe de l'Art*, etc.

mann, le 9 octobre : « Messieurs les Parisiens avaient la tête pleine des phrases de Proudhon les plus vides ; ils parlent de science et ils ne savent rien ; ils repoussent toute action révolutionnaire, *id est* résultant de la lutte des classes, tout mouvement social concentré, c'est-à-dire réalisable par des moyens politiques. Sous prétexte de liberté, d'antigouvernementalisme et d'individualisme anti-autoritaire, ces messieurs, qui depuis seize ans endurent et ont enduré le despotisme le plus misérable, prônent maintenant uniquement la société bourgeoise, en se contentant de l'idéaliser à la Proudhon. »

Les délégués français n'étaient, en effet, en aucune façon, révolutionnaires. Ils avaient pleine confiance dans le *mutuellisme* et se défiaient de toute action violente, mais ils possédaient, malgré ce modérantisme, un sens très net de la vie ouvrière ; à Genève, ils combattirent vivement la proposition d'ouvrir l'Internationale aux intellectuels. Cette attitude fut mal vue des révolutionnaires classiques. Blanqui écrivait : « La proposition T... [Tolain] de n'admettre que des ouvriers dans l'Internationale... c'est l'abdication de toute idée politique et civique, le parquement des travailleurs dans une existence privée purement matérielle. C'est leur dégradation intellectuelle et morale, la proclamation de leur infériorité comme caste. » Une longue expérience nous a appris que les réformistes proudhoniens avaient raison à ce sujet contre Blanqui.

Les partisans de celui-ci ne manifestaient aucune tendresse pour les internationaux. Longtemps adversaires, les deux partis se retrouvèrent mélangés dans la Commune, et l'on assista à ce spectacle logique et inattendu : les socialistes étaient les proudhoniens ; ceux qui n'apportaient dans ce pouvoir éphémère que des conceptions jacobines étaient leurs critiques intransigeants.

La chute de la Commune fut la fin du proudhonisme modéré, mais le proudhonisme révolutionnaire entrait en scène. Dans l'Internationale, la lutte n'était plus entre les Parisiens et Marx, mais entre celui-ci et Bakounine, qui représentait dans l'association les tendances fédéralistes contre la centralisation autoritaire du conseil. Bakounine avait beaucoup appris de Proudhon comme de Marx, mais la bataille se livrait moins entre deux doctrines qu'entre deux façons de comprendre une doctrine. Pour l'auteur du *Capital,* la liberté n'était qu'un postulat abstrait, pour le révolutionnaire russe comme pour l'écrivain du *Principe fédératif,* c'était une vie, une création. Bakounine définissait ainsi la lutte : « C'est la contradiction, devenue déjà historique, qui existe entre le communisme scientifiquement développé par l'école allemande et accepté en partie par les socialistes américains et anglais, d'un côté, — et le proudhonisme largement développé jusqu'à ses dernières conséquences, accepté par le prolétariat des pays latins. »

Comment les fédéralistes furent exclus de l'Internaitonale agoni-

sante, il ne nous est pas possible de le dire dans le cadre de cette étude. On sait que la fraction exclue donna naissance à l'anarchisme, et il n'est pas indifférent de citer une définition que Proudhon donnait de son anarchie. « C'est une forme de gouvernement ou constitution dans laquelle la conscience publique et privée, formée par le développement de la science et du droit, suffit seule au maintien et à la garantie de toutes les libertés, où, par conséquent, le principe d'autorité, les institutions de police, les moyens de prévention ou de répression, le fonctionnarisme, l'impôt, etc., se trouvent réduits à leur expression la plus simple; à plus forte raison, où les formes monarchiques, la haute centralisation, remplacées par des institutions fédératives et les mœurs communales, disparaissent (1). »

On a souvent appelé Proudhon le « père de l'anarchie ». Si la parenté est certaine, la ressemblance est assez contestable: sa doctrine, c'est à proprement parler le fédéralisme, une dispersion plutôt qu'une suppression de l'autorité.

*
* *

Dégager des livres d'un auteur son système n'est jamais chose facile, et la difficulté s'accroît étrangement en ce qui touche à Proudhon, car ses idées justement sont loin d'être systématiques.

« Philosophe sans cesse interrompu par les bruits du dehors, dit Sainte-Beuve (2), penseur et souvent logicien vigoureux et intraitable, s'emportant et s'armant en toute rencontre de passion et de colère, avec de fortes parties de science, mais de fréquents sursauts d'indignation, il ne fut à sa manière qu'un grand tribun, un grand révolutionnaire, comme il s'appelait. »

Jugement trop littéraire. Nous aimons Proudhon parce qu'il avait au plus haut point l'intuition de la vie. Sans doute, il fut incomplet: son extraordinaire imagination manquait d'équilibre, son intelligence profonde avait trop de fougue, sa science très réelle avait été amassée trop précipitamment pour qu'il l'ait pu bien digérer toute, l'emportement de sa pensée l'amenait à soutenir parfois des idées outrancières, mais s'il eut des défauts intellectuels, ce fut par l'excès même de ses facultés, parce que son cerveau était trop riche et trop fécond. Nous le jugeons malaisément. Pour que nous puissions l'apprécier avec justice, il aurait fallu que le temps fît dans son œuvre, comme dans celle de tous les génies, un tri nécessaire, donnant une part à l'oubli, une autre à l'immortalité.

---

(1) Lettre du 20 août 1864.
(2) Sainte-Beuve: *Proudhon* (1872).

Proudhon a toujours été dominé par un idéal de justice et un immense besoin de liberté.

Nous l'avons vu débuter par une attaque vivante et poussée à fond contre la propriété. Doit-on dire qu'il est socialiste? Il s'en défend dans les *Contradictions;* il ne l'est pas, du moins au sens que présentaient les conceptions des utopistes qu'il combat et pour lesquels il n'a pas assez de sarcasmes. Il veut la liberté et répugne à une organisation sociale autoritaire dont le résultat le plus certain serait d'annihiler l'individu. Mais la justice veut la fin de l'iniquité sociale. Comment, dès lors, sortir de cette contradiction?

Le principe du mal, Proudhon le trouve, non dans la propriété elle-même, mais dans les abus de la propriété qu'il justifierait volontiers si elle était personnelle, mais dont il remarque le caractère croissant d'impersonnalité. Elle n'est plus qu'un pur privilège juridique imposant de lourdes redevances aux producteurs.

Elle se manifeste par l'argent. C'est parce qu'il le possède que le capitaliste peut rançonner ceux qui produisent. C'est par l'échange que se traduisent la puissance des possédants et l'injustice économique, c'est donc sur l'échange que doivent se porter les efforts des réformateurs.

Proudhon a dit que l'on pouvait agir sur l'échange sans attenter à la liberté. Cela est vrai, mais il a méconnu ou mal connu le phénomène de la production parce qu'il n'était pas familier avec la grande industrie, et il a laissé à Marx le mérite de proclamer qu' « en général la forme de l'échange des produits correspond à la forme de la production ». Aussi, le *mutuellisme* que des esprits rétrécis prétendent opposer au socialisme contemporain, la « réforme banquière », le projet de Banque du Peuple, sont-ils demeurés une tentative incomplète et précaire de socialisation.

Marx avait raison en dénonçant la disconvenance du mode de production devenu collectif et de la propriété demeurée individuelle. Proudhon s'arrêtait à mi-chemin dans son analyse et s'engageait sur une fausse voie lorsqu'il rapportait tout au régime d'inégalité causé par l'or.

Sa critique demeurait imparfaite. Nous l'avons vu obligé de recourir dans son projet de Banque du Peuple à un essai d'organisation de la consommation et de la production, et aussitôt s'arrêter court, reculer devant le problème de la reprise des instruments de travail. Il avait voulu éviter la socialisation, et son système l'y ramenait infailliblement. Aussi peut-on affirmer que Proudhon est socialiste, au risque de déplaire à quelques esprits encroûtés.

Pour bien comprendre les thèses proudhoniennes, il faut se rappeler, comme nous l'avons remarqué, qu'il rapporte tout au contrat. Le « règne des contrats », qu'il appelle et qu'il prophétise, c'est

l'exclusion de l'idée d'autorité remplacée par celle de réciprocité. Il n'est pas surprenant dès lors que sa doctrine soit anti-étatiste, anti-autoritaire, anarchique en un mot. Elle n'a rien de commun avec celle que Rousseau développait dans le *Contrat social,* « chef-d'œuvre de jonglerie oratoire ». Pour lui, le contrat n'a pas pour but d'établir un pouvoir, une relation de dominant à dominé, de supérieur à inférieur, de restreindre la liberté, c'est un échange de services qui n'engage les parties que pour un temps et un objet déterminés, les laissant pour tout le reste indépendantes l'une de l'autre.

Que ferait-on de l'Etat dans ce système? Proudhon s'oppose à toutes les formes de gouvernement, les tient toutes pour indifférentes. L'expérience de son temps, la vanité des révolutions politiques et des changements de régime lui avaient inspiré cette leçon que nous commençons à peine à comprendre. Les exemples d'incapacité et d'égoïsme donnés par les républicains de 1848 aidèrent à le détourner de leurs « pauvretés politiques ». Il n'était pas dupe des mots et ne se laissait pas piper au mirage des grands principes. Il était l'adversaire du suffrage universel parce qu'il trouvait absurde de donner brusquement le droit de vote à dix millions d'individus que leur ignorance livrait à toutes les pressions réactionnaires. L'avortement misérable des grands espoirs que février avait fait naître dans toute l'Europe lui apprit ce que valaient les déclamations platoniques de fraternité, sociale ou universelle. Contre les agneaux bêlants du pacifisme, il affirma la guerre, glorifia la lutte, et revendiqua pour le droit de la force une place que niait un imbécile pharisaïsme.

Il aura enfin la gloire d'avoir compris et affirmé l'existence de ce prolétariat en tant que classe opposée à la classe bourgeoise.

Sans doute, son œuvre prête à bien des critiques. Sollicité par son imagination et par un impérieux besoin d'écrire, il a émis des idées qui s'écartent visiblement de ses thèses essentielles. A celles-ci d'ailleurs on a pu faire beaucoup de reproches. Il a mal vu ou même complètement méconnu des faits sociaux très importants. Il s'est beaucoup trop attaché à la petite bourgeoisie, il s'est montré l'adversaire des grèves, il n'a pas compris que le fait économique essentiel c'est la production. Par contre, il s'est laissé emporter par des illusions et des espérances excessives dans ses projets de réforme. Ses idées morales sont admirables, mais il a trop souvent mêlé des préoccupations éthiques à des considérations économiques où elles n'avaient que faire.

Il faut l'avouer, ce que nous appelons aujourd'hui proudhonisme, ce n'est pas tant la doctrine du socialiste bisontin qu'une projection de cette doctrine dans nos préoccupations actuelles. Nous ne cherchons pas chez lui un système puisqu'il n'a pas cherché à nous en léguer un, mais des idées qui nous permettent d'en découvrir à notre

tour de nouvelles, mieux adaptées aux conditions de la lutte présente. Loin de s'en plaindre, j'imagine, Proudhon serait heureux, lui qui se refusait à former école et qui disait dédaigneusement un jour: « On dit qu'il y a quelque part des proudhoniens, ce doit être des imbéciles. »

« Un proudhonisme largement développé jusqu'à ses dernières conséquences, » disait Bakounine. Pourquoi pas? Ce que nous demandons à Proudhon, c'est moins un enseignement total que des suggestions. Son œuvre demeurera encore longtemps une mine inépuisable pour les amateurs d'exégèses et les collectionneurs de défauts. Ce que nous trouvons en elle, ce n'est pas une leçon définitive, c'est la contagion de ce souffle révolutionnaire et de ce sentiment de la vie qu'il possédait au suprême degré!

Car Proudhon est bien un révolutionnaire. Il demeurera l'homme qui écrivait à Pierre Leroux: « L'atelier fera disparaître le gouvernement », qui déclarait encore que « l'organisation du travail doit être la déchéance du capital et du pouvoir », qui mettait par dessus toute chose la dignité et la justice. N'est-ce pas lui, d'ailleurs, qui refusait de se laisser embrigader dans les groupes démocratiques, qui revendiquait les droits du prolétariat et essayait de former un parti révolutionnaire purement ouvrier?

Il eut raison contre son temps, avant son heure. Le moment est venu de lui rendre justice.

Nous le comprenons mieux, maintenant que les travailleurs s'organisent pour la conquête de leurs droits en dehors de toute préoccupation politique. Bien des idées qui paraissaient obscures et paradoxales en son temps sont pour nous plus claires et de plus en plus pleines de sens. L'histoire et l'expérience quotidienne ont illustré par d'éclatantes démonstrations ses thèses qui nous passionnent toujours et qui gardent toute leur vie, toute leur originalité.

Vraiment, ce fut une belle figure que celle de ce paysan franc-comtois. Admirablement doué, il aurait pu, comme tant d'autres, passer à la bourgeoisie, connaître les honneurs et la gloire facile. Il ne le voulut pas, dès le premier jour. Fidèle à son serment, il lutta de toutes ses forces, avec passion, avec enthousiasme, avec colère, pour l'émancipation de ses frères. Il mit à leur service sa science et son génie. Il vécut pour eux et mourut à la tâche. Pauvre et probe, d'une droiture et d'une dignité que ses ennemis n'ont pu salir, il demeure un des plus grands parmi ceux qui travaillèrent à l'œuvre de libération!

MAURICE HARMEL.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant: Ernest REYNAUD.

Aux Lecteurs

de

" Portraits d'Hier "

Le vif succès avec lequel ont été accueillis les premiers numéros de **" Portraits d'Hier "** *est pour nous le meilleur encouragement à persévérer.*

De tous côtés les félicitations nous sont parvenues. Nous sommes très sensibles à toutes ces marques de sympathie et nous nous excusons de ne pas avoir le loisir de répondre à chacun individuellement.

Aussi, confiants dans l'avenir et forts des concours manifestés, **" Portraits d'Hier "** *sont heureux d'offrir à tout lecteur qui nous enverra son abonnement, à tout abonné qui nous fera parvenir dès maintenant le montant de son renouvellement, les primes suivantes :*

Aux abonnés d'un an (6 francs), **deux volumes** *à choisir dans la liste ci-dessous ; à ceux de six mois (3 francs),* **un volume.**

Chacun de ces volumes étant vendu en librairie 3 francs, l'abonnement se trouve ainsi complètement remboursé.

Volumes Primes

Scènes de Courtisanes
par Pierre Louys

La Colonne
Les Emmurés
Soupes
par Lucien Descaves

Littérature sociale
par M.-C. Poinsot

De la Vie et du Rêve
Idée et Réalité
par Henry Bauer

La Torera
Maîtresse de Roi
par Jean de la Hire

Le Miroir des Légendes
par Bernard Lazare

Les Florifères
La Camarade
En Anarchie
Leur Égale
Amant
par Camille Pert

Les Couches profondes
par Pierre Veber

Bas-Bleus
par Albert Cim

La Croyante
par Jean Psichari

En Marche
Notes d'une Frondeuse
Vers la Lumière
par Séverine

Nota. — *Pour recevoir gratuitement les volumes primes, joindre* **25 centimes par volume** *pour le port.*

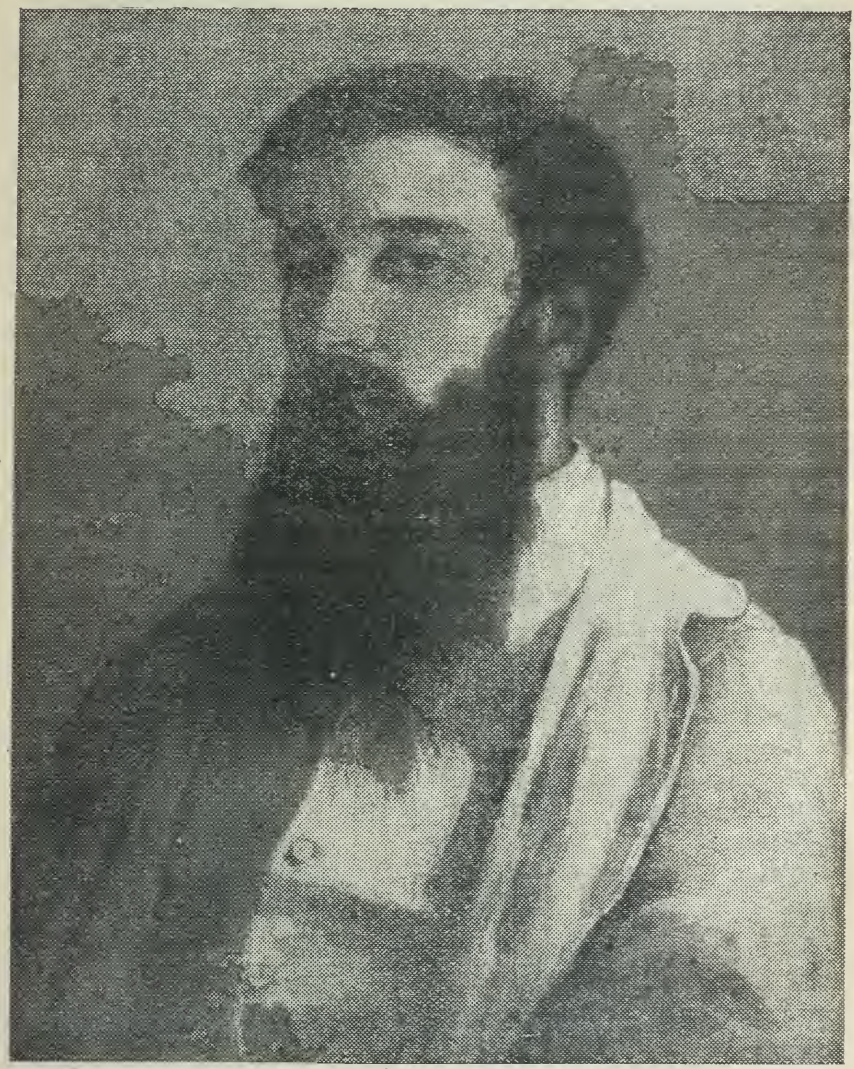
Les abonnements peuvent partir de n'importe quel numéro paru.

Nous nous ferons un plaisir, afin de faire connaître notre publication, de faire parvenir gratuitement un numéro spécimen aux adresses que nos lecteurs voudront bien nous envoyer.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 11
15 Août 1909

Gustave COURBET

Par MAURICE ROBIN



Gustave Courbet, par LUI-MÊME.

Galeries BERNHEIM jeune. Photographie DRUET.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth — Victor Méric — Francis Jourdain
R. de Marmande — François Crucy — Elie Faure
Georges Pioch — Gustave Hervé — Paul Signac
Hubert Lagardelle — Maurice Robin — L. et M. Bonneff
Mme Hubert Lagardelle — Manuel Devaldès — A. Delannoy
Gaston Syffert — Miguel Almereyda — Paul Cornu
Amédée Dunois — Raymond Darsiles — Dispan de Floran
A. Silvestre — Han Ryner — Victor Dave
Adrien Wasseige — J.-G. Prod'homme — Gabriel Clouzet
Camille de Sainte-Croix — Roubanovich

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès
BAKOUNINE, par Amédée Dunois
BAUDELAIRE, par Gaston Syffert
Jules DALOU, par Paul Cornu
Gustave FLAUBERT, par Henri Bachelin
P.-J. PROUDHON, par Maurice Harmel

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 1er septembre : **GŒTHE,** par Raymond Darsiles

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Daumier**
Karl Marx	**Maupassant**	**Michelet**
Blanqui	**Dickens**	**Seurat**
Edouard Manet	**Jules Vallès**	**A. de Vigny**
Victor Hugo	**Henry Becque**	**Verlaine**
Wagner	**Flourens**	**Buchner**
Jules Laforgue	**Eugène Carrière**	**Pierre Dupont**
Corot	**Lavroff**	**Gogol**

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Gustave Courbet (1819-1877)

En 1906, le *Salon d'Automne* offrait au public une exposition rétrospective des œuvres de Gustave Courbet. Que les lecteurs nous permettent de reproduire en tête de cette étude les quelques lignes que nous consacrâmes alors à l'un des plus robustes ouvriers de la peinture moderne. Il est bon de répéter les choses déjà dites, lorsqu'elles ont été mal lues, donc mal comprises :

« Courbet est trop « vieux jeu » pour être plagié.

« Né en 1819, mort en 1877, il a payé depuis longtemps son tribut aux brocanteurs de l'Art. Le bon maître d'Ornans a peint solidement le paysage franc-comtois dont il était issu, les sites qui l'enchantèrent, les portraits de ses proches parents et de ses amis, des scènes d'un réalisme fruste, la Suisse, où l'exil le tint après la Commune.

« Paysan robuste, naïf et bonhomme, il reprit l'art de peindre où l'avaient laissé les grands réalistes espagnols ; avec moins de nervosité et d'élégance qu'un Velasquez, moins d'âpreté qu'un Ribera, il peignit la Vie. Devant l'accident de la Nature, site ou type humain, il décrivait tenacement, brutalement, amoureusement la Matière qu'il aimait : peu affiné, homme fruste même, il se méfiait de l'idéalisation et des abstractions comme de la peste. Ce que nous retrouvons dans son œuvre, c'est l'émotion devant les formes de la Vie dont il sut jouir en bonne bête.

« Il professait un souverain mépris ou un scepticisme envers tout ce qui n'était pas son époque ou dépassait son entendement. La métaphysique ne le troublait guère. Son art fut l'expression totale de son tempérament, et c'est beaucoup pour l'Art : la robustesse des choses dites par un grand peintre resté paysan ! Devant les aspects de la Vie qu'il traduisit, un être plus compliqué et plus subtil n'eût pu s'exprimer plus justement et sainement que lui.

« Un plagiat de ses paysages ou de ses bonshommes frustes ne pourrait offrir de résultats vraiment tangibles désormais ; c'est pourquoi le plus proche Salon maintenant, les *Indépendants*, ne sera pas un « hommage » à Gustave Courbet. »

Depuis, bien des Salons ont requis l'attention du grand public ;

aucun ne fut un « hommage » à Gustave Courbet. Nous ne nous en plaignons pas, car nous savons ce que valent ces « hommages ». Les vivants prennent trop souvent leur bien dans les poches des morts. L'art et la littérature sont infestés de pillards. Ces bonshommes rapaces suivent de loin les combats artistiques ou littéraires et n'apparaissent sur les champs de bataille qu'à l'heure du butin, lorsque la mort a fauché impitoyablement les combattants héroïques. L'impunité est assurée aux détrousseurs de cadavres. Nombreux sont ceux qui ont pu ainsi se parer des dépouilles des artistes glorieux, et, faisant illusion à leurs contemporains, recevoir d'autres crachats que ceux que méritait leur figure. L'histoire de l'art est un éternel recommencement.

Quand les titans prodigieux ont mordu la poussière, des pygmées, qui ont assisté de loin au combat, offrent aux foules une parodie grotesque du grand spectacle. Les foules ne ménagent pas leurs applaudissements aux pygmées. Le public veut que la représentation donnée à son profit soit conforme à ses goûts et ne trouble pas ses habitudes. Il préfère la pâle copie à l'original ; il méprise le pillé et honore le pillard. Il s'ennuie au Louvre mais s'amuse au Salon...

Il était inévitable que Courbet fût décrié de son vivant par tous ceux que gênaient la robustesse de son génie, la hardiesse et l'originalité de ses conceptions, la franchise, la rudesse de ses propos, la rectitude de sa conduite d'homme foncièrement honnête et intransigeant.

Ce paysan franc-comtois eût pu comme tant d'autres — venus jeunes à Paris pour y chercher la gloire, la fortune et les honneurs — faire les concessions qu'exige des artistes le monde qui a des peintres comme on a des chiens et de la valetaille. Courbet ne consentit jamais à flatter les goûts du public frivole qui entretient à grands frais toute une domesticité d'artistes et de littérateurs subalternes autant qu'éphémères. Il eut pour ceux-là des mots cruels qui lui valurent bien des inimitiés, qui suscitèrent autour de son œuvre et de son nom bien des jalousies et des vilenies. Cela lui importait peu. Quoique ses débuts eussent été pénibles, il avait pu s'adonner exclusivement à son art, et il n'était pas aux prises, comme Jean-François Millet, avec la Misère qui a raison, tôt ou tard, des tempéraments les plus robustes et des volontés les plus opiniâtres.

Dès qu'il disposa des moyens matériels grâce auxquels l'artiste peut mener son œuvre à bien, il s'exprima pleinement. Il étala à profusion les richesses, les magnificences de sa palette, il campa sur la toile les rudes tâcherons du pays natal et les filles plantureuses qu'il affectionnait tant. Il put dire son amour débordant pour les choses, les bêtes, les gens, les paysages...

Ce peintre génial conserva toujours devant la Nature l'étonnement et l'enthousiasme d'un grand enfant naïf, si naïf, que lorsqu'il eut développé magistralement ses dons, il crut avoir découvert le Réalisme. Ennemi acharné des écoles, il ne craignit pas de passer pour le chef d'une nouvelle école. Il devint alors la risée des bourgeois — toutes les classes de la société en recèlent — des philistins qui ne pouvaient comprendre qu'un artiste, pour lequel seul le Présent existait, peignît son époque telle qu'il la voyait, telle qu'il la sentait, telle qu'il la comprenait. Courbet se refusait à faire revivre dans son œuvre un passé mort et aboli pour lui ; le caractère de son génie lui interdisait de s'inspirer de la Légende, de la Mythologie et de l'Histoire.

Les paysans de Courbet et de Millet honorent autrement l'art français que tous les saints, les héros, les dieux, les guerriers, enfantés par les membres de l'Institut, qui sévissaient en France durant la première moitié du dix-neuvième siècle. Combien nous paraît faux et vulgaire l'idéalisme des peintres qui se piquaient de corriger la Nature quand, par hasard, ils consentaient à la regarder !... Il était plus facile, à ces impuissants, de pasticher les œuvres du Passé que de s'inspirer des saines et franches beautés du Présent !...

« Un siècle, disait Courbet, n'a ni le droit ni le moyen d'étudier un siècle qu'il n'a pu voir ni étudier à vif. La seule histoire à peindre, c'est l'histoire contemporaine. Les pédagogues comme Phidias et Raphaël ont fait leur temps. Que nous enseignent-ils ? Rien. Il n'y a de précieux que l'originalité et la leçon d'actualité qu'on peut tirer de l'œuvre d'un artiste.

« Je tiens la peinture pour un art essentiellement concret, qui ne peut consister que dans la représentation des choses réelles et existantes ; c'est une langue toute physique qui se compose, pour mots, de tous les objets visibles ; — un objet abstrait, non visible, non existant, n'est pas du domaine de la peinture. L'imagination dans l'art consiste à savoir trouver la plus complète expression d'une chose existante, mais jamais à créer cette chose même.

« L'artiste n'a pas le droit d'amplifier le beau ; il est, par sa nature, supérieur à toutes les conventions de l'artiste. Le beau est une chose relative au temps où l'on vit et à l'individu qui le conçoit.

« Les écoles ne doivent pas exister ; il n'y a que des peintres. »

On a pu quelquefois, avec raison, reprocher au peintre la violence de ses boutades et contester la justesse de ses appréciations. Il n'en reste pas moins acquis que ses manifestes virulents n'étaient dépourvus ni de logique, ni d'originalité. Il avait le courage d'exprimer nettement ses idées. Il criait fort, pour être entendu ; on lui disait : Monsieur Courbet, vous êtes un vaniteux. Vaniteux, il l'était quelque peu. On peut lui pardonner de l'avoir été, car il faisait preuve d'une belle franchise. Son œuvre atteste qu'il pouvait se permettre de pro-

clamer crânement les vérités que d'autres étaient incapables de formuler.

S'il est vrai, comme l'a affirmé Th. Sylvestre, qu'il ait traité Raphaël et le Titien de « vieux filous », on ne peut mettre cette boutade inoffensive, ma foi — la gloire de Raphaël et du Titien n'en a guère souffert — que sur le compte d'une mauvaise humeur passagère. Tant de pâles imitateurs de Raphaël et du Titien faisaient figure de grands peintres à l'époque de Courbet, que celui-ci a pu, dans un accès de colère, rendre le Titien et Raphaël responsables des sottises et des roueries de l'école classique.

Les critiques d'art s'écriaient : « Courbet est un esprit borné, sans culture, privé ou peu s'en faut du sens émotif. »

C'est toujours de cette façon que la plupart des critiques d'art prouvent qu'ils sont des esprits généreux, cultivés, et qu'ils accusent le développement de leur sens émotif...

« Courbet est en mauvaise posture pour faire de la critique. »

Les critiques d'art professionnels laissaient passer le bout de l'oreille et... une pointe de jalousie.

« Son intuition de la Nature ne s'élève pas au-dessus de celle du bœuf qui rumine, les fanons plongés dans l'herbe grasse. »

Les grenouilles qui honoraient la critique auraient bien voulu paraître aussi grosses que ce bœuf...

« On peut se dispenser de discuter avec lui. » Mais on ne pouvait se dispenser de le discuter...

« C'est une nature de toutes pièces ; un rustre débordant de santé et mû par des instincts. »

Il est donc avéré que Courbet était sain de corps et d'esprit et que sa santé offusquait les malades qu'étaient les critiques d'art de son temps...

« Incapable de créer par lui-même, il prétendit rabaisser la mission de l'artiste à l'imitation stricte des choses vues ; cette conception de l'art le relègue à un rang inférieur dont son admirable talent d'ouvrier ne le fera pas sortir. »

Courbet, certes, ne fut pas un imaginatif ; il n'eut pas la prétention de créer un monde qui lui appartînt en propre. Pourtant son œuvre demeure l'un des monuments les plus originaux de l'art moderne, et la personnalité du peintre n'est nullement reléguée au « rang inférieur » où messieurs les critiques d'art croyaient l'avoir placée. L' « admirable talent d'ouvrier » de Courbet — il y a peu de peintres dont on puisse faire un tel éloge — méritait qu'on ne le reléguât pas dans les sous-sols du Panthéon artistique. On sent que les dispensateurs de gloire ne pardonnaient pas à Courbet d'avoir osé contester la valeur des idées généralement admises et des formules établies dans le Landerneau artistique.

Courbet n'était pas le théoricien d'une nouvelle école. Il s'insurgeait contre les faux artistes, contre les pseudo-créateurs qui, incapables de ressentir la moindre émotion au contact de la Réalité, inaptes à dégager du Présent des significations originales et durables, rabaissaient la mission de l'artiste à l'imitation — plus ou moins scrupuleuse — des choses vues et senties par les artistes des siècles antérieurs.

Il est impossible qu'un peintre, dont les détracteurs ont reconnu l' « admirable talent d'ouvrier » ait été privé du sens émotif et se soit borné à copier niaisement les éléments que lui offrait la Nature. Un grand artiste n'est pas toujours servi par un métier puissant. Mais un peintre dénué d'émotivité ne parvient jamais à faire preuve d'un admirable talent d'ouvrier. Le métier n'est admirable qu'autant qu'il sert à traduire les fortes émotions ressenties par l'artiste. Si l'émotion est faible, détestable est le métier. Il est de plus très difficile de faire d'une œuvre exceptionnelle deux parts distinctes et de dire : ceci revient à l'artiste, cela à l'ouvrier.

C'est parce que Courbet fut un grand artiste qu'il put affirmer son admirable maîtrise d'ouvrier.

Les artistes inférieurs, malgré toute l'habileté, la virtuosité qu'ils peuvent acquérir, ne sont jamais d'admirables ouvriers.

Ayant pris conscience de sa personnalité, affirmant sa puissance par des toiles d'une haute tenue et d'un très grand style, en dépit de la critique qui s'obstinait à en contester la noblesse, Courbet s'apparentait aux plus grands peintres ; il pouvait se réclamer, sans forfanterie, d'illustres devanciers tels que Velasquez, Ribera, Rembrandt. Comme eux, il était bellement peintre quoiqu'il ne possédât pas au même degré la distinction de Velasquez, l'âpreté de Ribera, l'imagination de Rembrandt. Ses préférences allaient à ces peintres. Mais il ne leur empruntait aucune recette, aucune technique.

Peignant les hommes de son temps, les aspects que personne n'avait jamais traduits avant lui, il ne s'embarrassait pas du bagage classique.

S'il tenait en piètre estime la didactique de l'Ecole, s'il paraissait faire peu de cas de l'apport énorme des siècles, il ne méprisait pas, comme on l'a dit, les figures géniales, hautaines, souveraines ; il savait reconnaître les mérites de ses devanciers. Tout jeune, il était allé instinctivement vers les maîtres dont les œuvres enthousiasment tout débutant sur lequel les écoles n'ont aucune prise. Il n'avait pas eu besoin qu'un professeur lui en fît discerner les beautés, lui en commandât le respect et l'admiration ; la science livresque des doctes professeurs est généralement impuissante à expliquer l'œuvre d'art et à en faire apprécier les qualités essentielles. Courbet apprit la grammaire de son art dans les Musées, mais c'est au contact de la Réalité

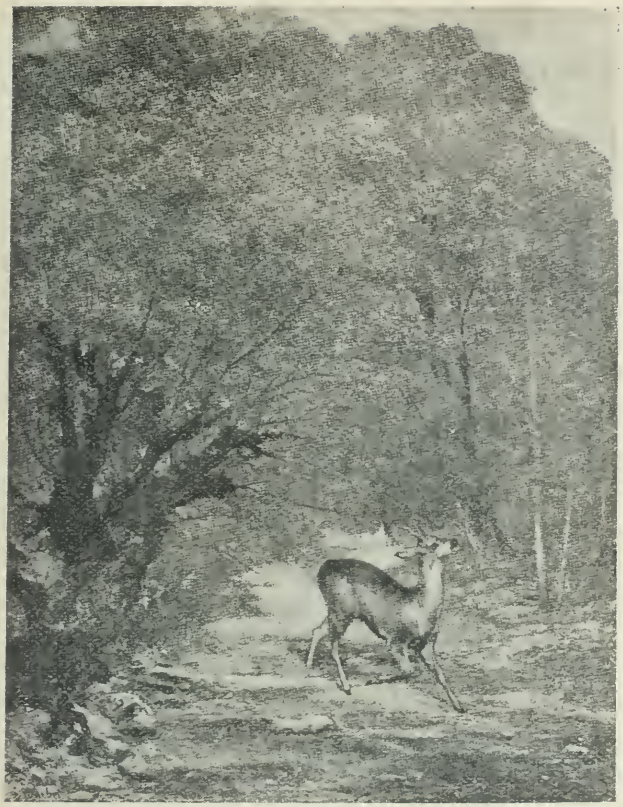
qu'il put développer magistralement son style et affirmer son originalité. C'est parce qu'il s'évada des Musées au moment opportun que les morceaux capitaux de son œuvre tiennent bellement leur place au Louvre, à côté des chefs-d'œuvre des meilleurs artistes de son temps et de tous les temps.

C'est à Ornans, chef-lieu de canton du Doubs, que, le 10 juin 1819, naquit Gustave Courbet.

Son père, Régis Courbet, qui possédait quelque bien en terre et en vignobles, était, paraît-il, un bonhomme curieux, original, très intelligent. Esprit inventif, sans cesse en quête de nouveautés, il avait, à Ornans, la réputation d'un homme très fort. Madame Courbet, née Sylvie Oudot, était, selon Max Buchon, ami d'enfance du peintre, « une femme tenace, affirmative, de bon sens, affectueuse, simple et bonne ». Jusqu'à l'âge de douze ans, le jeune Courbet ne connaît d'autre autorité que celle de ses parents. En 1831, il entre au petit séminaire d'Ornans. Nature rebelle à la discipline, il y fait d'assez mauvaises études. Il se remémore les courses vagabondes, les heures de paresse et de rêverie passées à écouter le murmure d'une source ou à contempler du haut des roches qui dominent la vallée de la Loue, l'admirable décor dont il a déjà senti la beauté. Chaque fois qu'il peut s'évader du séminaire il en profite pour errer au gré de sa fantaisie dans les environs d'Ornans et se griser tout à loisir de liberté, d'air, de clarté et de lumière. Le grec, le latin et les mathématiques le rebutent. Déjà sa passion pour le dessin s'est manifestée, il a crayonné les paysages préférés. Il est impossible qu'il ne devienne pas peintre car il est obstiné et se sent capable d'imposer sa volonté. Il sera toujours un rebelle, un farouche, un indépendant, un sauvage.

C'est devant la Nature qu'il prend inconsciemment cet amour des aspects grandioses, sévères, qu'il exprimera avec une ampleur et une maîtrise remarquables lorsque ses dons se seront épanouis pleinement.

Il est bien rare que les sensations de l'enfance soient à jamais perdues pour l'artiste véritable et que son œuvre ne se ressente des émotions du jeune âge. Lorsqu'il a pris conscience de sa personnalité, lorsqu'il a pu s'épancher librement, il méprise volontiers les timides essais du début qui contenaient en germe les réalisations futures, essais moins éloquents que ceux qui appartiennent à la période où il acquiert le talent, mais plus touchants parce qu'ils sont les primes balbutiements du génie. L'artiste est sans doute plus redevable aux premières images entrevues qu'à celles qui sollicitent son attention lorsqu'il est capable de s'exprimer avec aisance. Qu'il s'en rende compte ou non des remembrances venues de loin, du fond de sa jeunesse, donnent toujours à son œuvre une saveur particulière, un caractère indéfinissable qui constituent sa marque, son originalité.



Cerf aux écoutes.
Musée du Louvre.

Courbet a fait grande, dans son œuvre, la place aux sites et aux types de la Franche-Comté. Ces sites et ces types, admirablement sentis et fidèlement exprimés, ont une beauté qui leur est propre, une distinction et un charme particuliers. La Nature n'est pas plus vulgaire à Ornans qu'à Rome. Les paysans de la Franche-Comté sont aussi dignes d'être peints que ceux de la campagne romaine, peut-être plus, car on doit recruter parmi eux moins de modèles professionnels et leurs hardes ne proviennent pas du décrochez-moi ça classique.

Rien ne prédisposait le jeune Courbet au travail de froide raison et de calcul. Son père souhaitait pourtant qu'il poursuivit ses études et se fit admettre à Polytechnique. En octobre 1837, il l'envoya au collège royal de Besançon. Là, le jeune homme ne se montra pas meilleur élève que par le passé. De plus, le régime de l'internat ne lui convenait pas. Il s'emportait contre ses parents qui ne voulaient le

laisser suivre librement sa voie. Toutes les lettres qu'il leur adressait étaient de violentes diatribes. Il s'y plaignait de l'enseignement, de la discipline, de la nourriture, des professeurs, des pions, des élèves, et manifestait l'intention de reprendre sa liberté si on ne consentait à la lui rendre.

Le père Courbet céda enfin aux objurgations de son fils et l'installa, en 1838, dans une petite chambre de la Grand'Rue, à Besançon.

Le réfractaire, heureux de ne plus être sous la tutelle des professeurs, se mit au travail avec acharnement. Il étudia les mathématiques, prit quelques leçons particulières, afin de rattraper le temps perdu; il suivit les cours de l'Académie. Mais il n'était pas fait pour ce travail qui ne l'intéressait que médiocrement, l'exténuait et, la lassitude s'étant emparée de lui, il abandonna ces études pour suivre les cours de l'école de dessin où il reçut les conseils d'un obscur disciple de David : Flajoulot. Entre temps, il fit quelques lithographies, illustra des romances de son ami Max Buchon. Enfin, pendant les vacances, il obtint de son père la permission d'aller étudier le droit à Paris.

A Paris, il a la nostalgie du pays. Il se sent quelque peu perdu dans l'immense cohue parisienne. Mais il est disposé fermement à travailler pour s'imposer. Il ne se rebutera pas puisqu'il entrevoit la possibilité d'étudier l'art auquel il s'est voué éperdûment. Il habite une modeste chambre dans un hôtel situé 28, rue de Buci. Le logis n'est pas confortable, car il demande à ses parents de lui envoyer des draps, une couverture, une paillasse et un matelas.

Le 24 décembre 1842, il exulte; il a découvert un atelier, 89, rue de la Harpe : « C'est une belle salle voûtée et parquetée où il sera supérieurement logé pour travailler, car c'est une grande maison superbe, très tranquille. » Le loyer n'est pas onéreux: 22 francs par mois. Il se procurera à peu de frais le mobilier indispensable.

Alors commence pour Courbet, si nous nous en rapportons à ses dires, une période de travail acharné. Le jeune artiste n'a pas de répit; il dessine et peint inlassablement, à tel point que ses camarades, inquiets, lui conseillent de ménager ses forces. Il est d'une maigreur effrayante. Son modeste budget ne lui permet de faire qu'un repas par jour, et quel repas!... Enfin, il n'a qu'un souci: prouver à son père, qui le morigène et croit qu'il perd son temps, qu'il forcera par son labeur suivi l'admiration de ceux qui doutent de son talent, de sa bonne volonté et de sa persévérance. Il arrivera, car il sent qu'il est taillé pour la lutte. Les personnes éclairées qui ont vu ses études lui ont prédit les plus brillantes destinées. Il n'y a que les siens qui le méconnaissent.

Il fréquente l'atelier fondé par un nommé Suisse, où il peut dessiner d'après le modèle vivant. Mais il ne reçoit les conseils d'aucun

professeur et se défendra toujours d'en avoir reçu. Bien des artistes devenus célèbres, étaient à cette époque les camarades d'atelier de Courbet.

Lors des premières visites qu'il avait faites au Louvre, sous la conduite de son ami Bonvin, il s'était élevé avec véhémence contre les peintres italiens ; par contre, les œuvres des Espagnols, des Flamands et des Hollandais l'avaient séduit par la noblesse et la simplicité expressive des sujets, par la fermeté du dessin, la puissance du coloris, la franchise, la souplesse et la solidité de l'exécution. Il avait dit de Rembrandt : « Il charme les intelligences mais étourdit et massacre les imbéciles. »

Quand il ne peignait pas à l'atelier, il exécutait des copies d'après les œuvres des robustes génies vers lesquels il était allé, guidé par sa foi d'artiste de race : Rembrandt, Frantz Hals, Van Dyck, Velasquez. Ceux-là n'étaient pas des étrangers pour lui.

Parmi les modernes, Géricault et Delacroix avaient ses préférences. Il copia les chevaux de Géricault, le *Dante et Virgile* de Delacroix.

Le travailleur obscur qui allait devenir le champion du Réalisme ne pouvait rendre, alors qu'il prenait à peine conscience de ses forces, un plus bel hommage aux représentants les plus glorieux du Romantisme.

« Les écoles ne doivent pas exister ; il n'y a que des peintres. »

Le Romantisme et le Réalisme ont mordu la poussière parce que Delacroix et Courbet ont prouvé par leurs œuvres que le génie ne peut rester emprisonné dans l'étroitesse des formules ; que les grands peintres, malgré les signes particuliers qui les caractérisent, ont tous un air de famille, et qu'en dépit des divergences qui les séparent pour un temps ils sont toujours appelés à se réconcilier.

C'est en 1842 que Courbet a peint l'*Homme au chien noir*. Ce tableau, que l'on peut admirer aujourd'hui au Petit Palais, représente l'artiste dans les environs d'Ornans. Le jeune homme est assis au bas d'une roche grise ; il est tourné vers le spectateur. La pose est simple. La tête, légèrement rejetée en arrière, est admirable. Le visage, dont la coupe est irréprochable, est encadré agréablement par la chevelure brune qui s'échappe en boucles épaisses du feutre noir. L'énergie de l'expression corrige la finesse féminine des traits. Les yeux, d'un beau noir velouté, sont larges, caressants ; le nez est fin, les narines sont frémissantes. La bouche est ferme et moqueuse, d'un beau dessin. Le menton est énergique. Le teint légèrement ambré ajoute à la physionomie de Courbet un caractère oriental. L'artiste porte une veste d'un bleu sombre très sobre, un pantalon gris. Le corps légèrement tourné vers la gauche du tableau est souple. La jambe droite,

sur laquelle l'artiste laisse poser légèrement son bras, repose nonchalamment sur le genou gauche. Un magnifique chien noir, aux longues oreilles tombantes, occupe la gauche du tableau. Il est gravement assis à côté de son maître. A droite, sont posés négligemment contre le roc, le carton et la canne de l'artiste.

Déjà Courbet, dont Th. Sylvestre dira plus tard que l'âme de Narcisse revivait en lui, affirmait éloquemment ses dons de portraitiste. Peut-on reprocher au peintre, comme l'ont fait beaucoup de critiques d'art, de s'être regardé « complaisamment » ? Nous ne le pensons pas. M. Georges Riat, qui a consacré un beau livre à la gloire du peintre ornanais, a fait judicieusement remarquer que Courbet ne pouvait pas toujours, au début de sa carrière, rétribuer des modèles. Peu importe donc qu'il se soit regardé « complaisamment » et qu'il ait reproduit souvent ses traits. Tous les tableaux consacrés à sa personne ont grande allure et montrent non seulement la beauté du modèle mais la puissance de l'artiste. Ils constituent en outre une précieuse iconographie.

En 1844, Courbet envoya au Salon l'*Homme au chien noir;* le tableau fut admis.

En 1844-1845, il peint les *Amants dans la campagne.* Cette toile, dont il existe plusieurs répliques, est aujourd'hui au musée de Lyon. L'une des répliques a été offerte à la ville de Paris par mademoiselle Juliette Courbet, sœur de l'artiste, et a pris place au Petit Palais. On y voit l'artiste en compagnie d'une jeune femme très belle qui était, paraît-il, son modèle et sa maîtresse. La composition est simple, charmante, empreinte d'un beau sentiment. Les personnages sont vus de profil à gauche. Courbet est au premier plan. La jeune femme est rêveuse, mélancolique; le peintre, cheveux au vent et barbe en bataille, ressemble à un jeune lion de la période romantique. La belle carnation du visage de la femme se détache vigoureusement sur un ciel sombre qui a l'air d'avoir été peint dans l'atelier de Delacroix.

C'est à la même période qu'appartient l'*Homme blessé.*

L'*Homme blessé,* que l'on peut voir au Louvre, représente Courbet étendu dans la campagne, la tête renversée contre un arbre, les cheveux et la barbe en désordre. La figure est exsangue, livide. Les yeux sont mi-clos, les lèvres décolorées. La main gauche retient les plis lourds d'un manteau brun qui fait valoir la blancheur de la chemise, largement ouverte sur la poitrine. Quelques taches de sang maculent la blancheur du plastron. A côté du blessé est une épée dont on ne voit que la poignée.

En 1845, un seul tableau de Courbet, le *Guitarrero,* est admis au Salon, mais l'artiste ne se décourage pas; il écrit à sa famille: « Je n'ai pas le droit d'être mécontent, car on en a refusé à une foule d'hommes célèbres qui certainement avaient plus de droits que moi. »

Et il se remet au travail, persuadé qu'il vaincra l'obstination du jury.

Pourtant, Courbet possédait déjà la maîtrise, quoiqu'il ne l'affirmât pas encore par de grandes compositions. Des esprits clairvoyants eussent dû reconnaître et souligner la valeur de ses efforts. Mais les membres de l'Institut n'ont jamais favorisé que la médiocrité et se sont toujours montrés impitoyables pour les artistes originaux.

Il vend tout de même quelques tableaux ; il est enchanté de ne plus faire des « portraits ennuyeux », de ne plus entendre les réflexions des « femmes qui veulent être blanches quand même ».

Durant un séjour à Ornans, il peut peindre et dessiner enfin des portraits qui l'intéressent : ceux de ses parents, de ses sœurs et de ses amis d'enfance. Ses camarades et lui mènent joyeuse vie. Les distractions sont peu nombreuses, mais simples et saines. La petite bande de gais compagnons pêche, chasse ou improvise des concerts. Courbet quitte à regret ses amis pour regagner la capitale où, pendant l'hiver de 1846, le découragement s'empare de lui.

Il envoie au Salon de 1846 huit tableaux qui lui ont « déjà rapporté beaucoup d'éloges ». Sera-t-il reçu ? Il conteste déjà la valeur du jugement qui va être prononcé, car cela ne prouvera rien. La sentence du jury serait tenue pour nulle si elle « n'influait sur la réputation ». Un refus le « flatterait » car cela prouverait qu'il ne pense pas comme « les membres du jury ».

Une de ses œuvres, son portrait, — intitulé portrait de M. M... — est admise. Courbet alors se plaint amèrement... Il écrit à ses parents : « Il est vrai que c'était comme art — son portrait — la chose principale ; mais au dire de bien du monde et des artistes de ma connaissance ce qu'ils m'ont refusé ne lui était pas inférieur. » La « mauvaise volonté des juges qui « sont un tas de vieux imbéciles » est manifeste. Ils veulent « étouffer les jeunes gens qui pourraient leur passer sur le corps ». Ne pouvant refuser son portrait « ils l'ont perché au plafond si bien qu'on ne peut le voir ». Les artistes sont mécontents et manifestent des velléités d'indépendance. Le jury s'est montré très impolitique en laissant à la porte les plus grands d'entre eux. Il paraît même avoir pris un malin plaisir à refuser les « plus grands noms ». L'admission au Salon : « c'est une vraie loterie ».

En 1847, trois de ses tableaux : l'*Homme à la pipe*, le *Violoncelliste* et le *Portrait* de son ami Urbain Cuenot sont refusés.

De 1842 à 1847, Courbet a peint quantité d'œuvres qui sont disséminées aujourd'hui dans les collections particulières. Quelques-unes ont pris place dans les Musées.

Le succès ne vient pas ; Courbet désespère de trouver dans son pays les encouragements nécessaires. Enfin, au Salon de 1848, six tableaux

de lui sont reçus : *Jeune fille dormant,* le *Soir,* le *Milieu du jour,* le *Matin,* le *Violoncelliste* et la *Nuit classique du Walpurgis.* L'artiste se plaint, car, comme toujours, ses œuvres sont mal placées. Il est impossible que ses mérites soient discernés. La mauvaise peinture submerge tout. Un peintre de valeur est toujours sacrifié au Salon, au profit des médiocres.

En dépit des propos amers que Courbet tenait dès l'ouverture du Salon de 1848, nous ne pensons pas qu'il ait eu à se plaindre du résultat de son exposition. Des encouragements sérieux lui sont venus de toutes parts et beaucoup de personnes, non des moindres, ont fait grand cas de sa personnalité. Un Anglais, M. Hawke, lui a dit : « Vous êtes le seul avec Delacroix qui comprenne l'art avec autant d'élévation. »

L'année 1849 marque une étape importante dans la carrière de Courbet. Il a sept toiles au Salon : La *Vendange à Ornans,* la *Vallée de la Loue,* la *Vue du château de Saint-Denis,* les *Communaux de Chassagne,* l'*Homme à la ceinture de cuir,* et l'*Après-dîner à Ornans.*

L'un des plus beaux portraits d'artistes que possède le Louvre est sans contredit l'*Homme à la ceinture de cuir,* qui n'est autre que Courbet, jeune, amaigri par les privations et le travail, un Courbet qui ne s'est pas encore posé définitivement en champion du Réalisme. Dans une pénombre verte qui accentue la lividité du visage, vêtu d'une blouse sombre, le coude droit posé sur un carton d'études, la tête mollement appuyée sur la main droite qui se recourbe gracieusement et dont les doigts se perdent dans l'épaisseur de la chevelure, la main gauche crispée sur une ceinture de cuir, le peintre médite. Il y a beaucoup de langueur dans son attitude. Sa physionomie est empreinte d'une grande tristesse et d'une douceur presque féminine. Pourtant celui qui s'est représenté ainsi est un gaillard énergique et lorsqu'on examine attentivement son portrait, des détails surgissent de l'ombre ; la fermeté du visage s'accuse et on s'aperçoit que malgré leur finesse les mains de Courbet sont celles d'un robuste ouvrier.

Champfleury écrivit : « Courbet force les portes du Salon avec neuf tableaux. Personne, hier, ne savait son nom ; aujourd'hui, il est dans toutes les bouches. Depuis longtemps on n'a vu succès aussi brusque. Seul, l'an passé, j'ai dit son nom et ses qualités, seul j'ai parlé avec enthousiasme de quelques tableaux enfouis au dernier Salon dans les galeries du Louvre. Je ne me suis pas trompé, j'avais raison. Aussi m'est-il permis de fouetter l'indolence des critiques qui s'inquiètent plus des hommes acceptés que de la jeunesse forte et courageuse, appelée à prendre leur place et à la mieux garder peut-être. »

Courbet eut une deuxième médaille d'honneur.

En 1849, la réputation de Courbet est solidement établie. Des esprits superficiels, chaque année, dénigreront l'œuvre et feront de l'esprit aux

dépens de l'homme. Le peintre ne se laissera pas troubler par les clameurs. Avec une confiance en soi admirable, il affirmera la ténacité de l'homme et la puissance de l'artiste.

On a inventé le Réalisme, le Réalisme a pris corps. Courbet ne s'en plaint pas, au contraire. Il va rédiger des professions de foi *réalistiques,* comme dit Baudelaire. Il sera la « bête noire » des membres de l'Institut et des critiques conservateurs. Mais c'est par ses œuvres peintes plus que par ses écrits qu'il portera de rudes coups à l'art officiel.

A la brasserie Andler, située rue Hautefeuille, à proximité de l'atelier de Courbet, se réunit autour du peintre la bohême intellectuelle de l'époque. On y discute ferme, on y démolit beaucoup de réputations surfaites. On y émet des propos peu flatteurs pour les célébrités de la veille. Perdus dans la fumée des pipes, les représentants les plus qualifiés de la génération qui va s'imposer, et aussi de pauvres garçons qui ne graveront leurs noms que sur les tables du café, élèvent la voix, menacent l'ennemi commun, le bourgeois, sur lequel il faut foncer sans pitié, le philistin sans amour, sans générosité qui méconnait le talent et méprise les novateurs. Les discussions sont généralement violentes, car la brasserie Andler réunit les types les plus disparates : des transfuges du romantisme y voisinent avec les volontaires du réalisme et des propagandistes de l'évangile nouveau : le socialisme. Les uns se proposent de rénover l'art et la littérature ; les autres veulent instaurer un monde nouveau.

On ne parvient pas toujours à s'entendre ; des idées sont émises qui ne sont que le produit de lectures mal digérées. Il faudrait voir ces novateurs à l'œuvre. Hélas ! bien peu sont capables de s'y mettre, lorsque le lendemain ils se réveillent dégrisés, mais lourds de la saoulerie de bière, de fumée et de paroles de la veille.

Le bourgeois, qui se hasarde dans ce milieu hétéroclite pour s'y rendre compte du danger que court la société, doit rire, car il pense : Ces grands enfants bavards sont inoffensifs.

Il y a parmi ces sociologues, ces artistes, ces littérateurs, ces philosophes, des mécontents qui n'aspirent qu'à s'embourgeoiser. Ils ont les mêmes appétits et les mêmes goûts que nous, seulement ils ne peuvent les satisfaire ; nous leur donnerons un os à ronger.

Les autres, les irréductibles, qui seraient de taille à bouleverser l'ordre établi — s'ils mettaient de l'ordre dans leurs idées — périront d'inanition ou se feront trouer la peau sur les barricades.

Ceux qui ont les reins solides et sont capables de s'imposer ne sont guère plus terribles que les autres ; quand leurs livres et leurs tableaux auront pris place dans les bibliothèques et les musées, seuls quelques curieux, quelques rêveurs seront susceptibles de s'y intéresser...

A la brasserie Andler, vient toute une élite que le bourgeois peut mépriser en bloc, des maîtres peintres: Daumier, Decamps, Bonvin, parfois on peut y voir le doux Corot fumant sa « pipette » ; on y rencontre un puissant sculpteur, Barye ; des journalistes, des littérateurs: Duranty, Gustave Planche, Th. Sylvestre, Castagnary, l'un des plus ardents défenseurs de Courbet, le poète Max Buchon, ami d'enfance du peintre ; Alfred Bruyas, un Mécène qui attache son nom à la gloire du maître d'Ornans. Baudelaire s'égare là quelquefois. Quoiqu'il se tienne un peu à l'écart, ce génie hautain se réfugie dans l'atelier de Courbet, pendant plusieurs semaines, afin de dépister des créanciers implacables.

La bohême de Murger, insouciante, paresseuse et bonne enfant, qui doit finir à l'hôpital, au cabanon et à la Morgue, fraternise chez Andler avec la bohême courageuse, opiniâtre, qui laissera des œuvres et des noms.

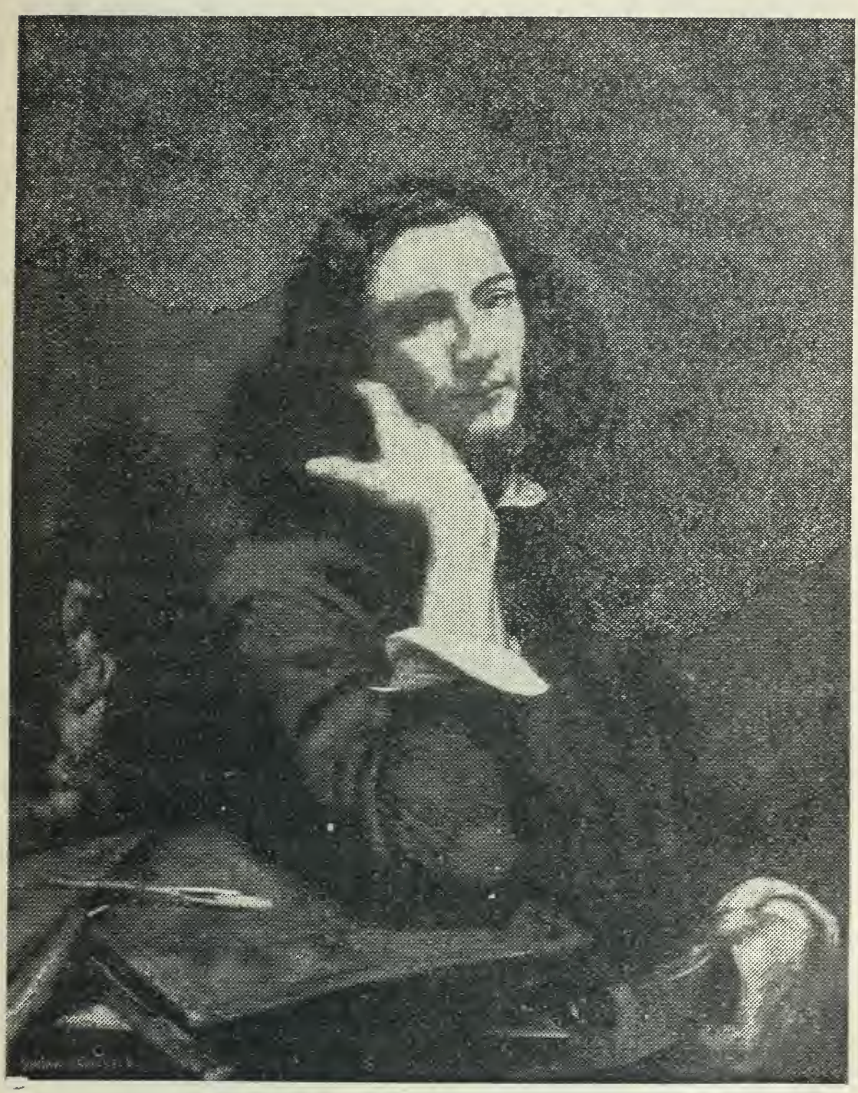
Et sous les yeux de pauvres diables imbus de socialisme et de fraternité, d'apôtres sans grande envergure, tels que Marc Trapadoux, Jean Journet, vont grandir les réfractaires de Vallès...

Quand Courbet aura voulu affirmer par des manifestes et par des œuvres conçus sous l'influence de Proudhon — qui n'était pas un pilier de cabaret — que l'art doit être socialiste, Champfleury reprochera au peintre d'avoir prêté une oreille trop attentive aux propos des mauvais garçons, intempérants et bavards, qui hantent la brasserie Andler, de s'être compromis gravement, d'avoir galvaudé un nom glorieux et gaspillé des dons incomparables et précieux.

Pourtant, la bohême disparate de cette époque n'est pas méprisable. Elle barbote dans le romantisme plus que dans le réalisme et le socialisme, en dépit des théories de Courbet et de Proudhon. Les quelques loups affamés qu'elle abrite n'ont pas les dents trop longues. Elle ignore le rastaquouérisme et le bas-arrivisme. Et les braves gens y sont légion. Quelques-uns sont de rudes bûcheurs, d'autres discutent, boivent et fument plus qu'ils ne travaillent. Si Courbet discute beaucoup, s'il boit et fume immodérément, il n'oublie pas l'œuvre.

Avec le succès, l'Homme à la ceinture prend de la carrure, de l'embonpoint et... des principes. Sa personne va bientôt tenir une place aussi imposante que son œuvre. Le développement de l'une correspond à celui de l'autre. Les romantiques efflanqués n'ont qu'à bien se tenir !...

Le printemps venu, le maître peintre, en compagnie de joyeux camarades et de commères grassouillettes, court souvent les bois de Meudon, de Chaville, de Verrières... Les habitués de la brasserie Andler envahissent les guinguettes fleuries de la banlieue parisienne.



L'homme à la ceinture de cuir, par GUSTAVE COURBET.
Musée du Louvre.

Ils y oublient les discussions fastidieuses, tout à la joie d'être loin, pour un jour, de la fournaise parisienne.

Qu'elle devait être belle, la campagne des environs de Paris à l'époque de Courbet et de Corot!

Courbet va passer l'été de 1849 chez Francis Wey, à Louveciennes, où il retrouve quelques camarades. Il y séduit tout le monde par sa belle humeur et sa franche cordialité. Il peint plusieurs études pour se délasser des grands travaux de la veille et attendre sans trop d'impatience le moment où il exécutera les compositions magistrales qu'il se propose de réaliser.

Puis il se rend à Ornans, où dans l'atelier qu'il a fait aménager quelques années auparavant viennent poser les notabilités du pays. L'artiste prépare une toile qui fera beaucoup de bruit, qui aura des détracteurs et des partisans acharnés, et que nous pouvons considérer, maintenant que le temps a remis toutes choses en place, comme l'un des plus beaux morceaux de la peinture moderne: *Un enterrement à Ornans.*

Courbet se proposait de faire grand, il y a réussi.

Au bord de la fosse, point central de la composition, le fossoyeur, un genou en terre, écoute distraitement le prêtre qui marmonne les prières des morts. Derrière le prêtre se tassent, à gauche, le porte-croix — paysan au front bas, au masque sournois, — un enfant de chœur qui lève la tête vers l'un des porteurs. Ces derniers, coiffés de chapeaux ronds, sombres, aux larges ailes, soutiennent péniblement le cercueil recouvert d'un drap blanc sur lequel s'accusent en noir deux os croisés.

Entre le prêtre et les porteurs, mais au premier plan de la composition, la tête tournée vers le spectateur, un enfant de chœur, que la cérémonie laisse indifférent, tient négligemment l'encensoir.

De l'autre côté de la fosse, toujours au premier plan, un vieux de la Révolution, en costume du temps, regarde, d'un air hébété, le groupe que forment les gens d'église et les porteurs. Derrière lui un levrier blanc paraît moins insensible que beaucoup d'assistants.

Les femmes, enveloppées de longs châles noirs, occupent la droite du tableau, derrière le chien et le débris branlant du siècle dernier. Les vieilles ont des mines renfrognées, indiciblement lugubres; les teints sont terreux sous la blancheur des bonnets. Les jeunes sont, pour la plupart, lourdes, paysannesques, rougeaudes. D'autres tiennent convulsivement leur mouchoir sur leur figure.

Les hommes se pressent, pêle-mêle, au centre et à gauche du tableau, derrière le fossoyeur, les chantres, les bedeaux et les porteurs. Ils ont revêtu les laids habits du dimanche. Chacun d'eux arbore un haut de forme démodé. C'est un curieux mélange de mines fausse-

ment recueillies ou distraites. Ils ont hâte que la cérémonie soit terminée. Les uns, malgré leur masque attristé, doivent, en songeant à leurs affaires, pester contre ce mort qu'on n'enterre pas assez vite. Ils maudissent sans doute la religion et les mômeries de l'église qui les retiennent trop longtemps dans ce cimetière, au milieu de ce paysage aride que limite à l'horizon la ligne des roches abruptes, sous un ciel gris et bas, monotone, sans espoir comme une profession de foi matérialiste, en dépit de la croix sur laquelle se raidit l'image d'un sauveur qu'on n'attend plus.

La peinture est noire, elle sent encore l'atelier, mais l'atelier de Courbet. Elle est pleine, franche. Peu de peintres ont su mener à bien avec une telle maîtrise des compositions aussi vastes, aussi solides que celle-là. L'ensemble n'est pas sacrifié au profit du morceau et pourtant chaque morceau peut être examiné séparément; la maîtrise de l' « admirable ouvrier » et du grand artiste que fut Courbet s'y affirme avec ampleur.

Comme toute œuvre, l'*Enterrement à Ornans* n'est pas une œuvre parfaite. Laissons aux professeurs d'esthétique qui ne seront jamais d'admirables ouvriers ni de grands artistes le soin d'en découvrir les imperfections. Et déplorons que les conservateurs du Louvre n'aient accordé à l'un des plus beaux chefs-d'œuvre de l'art moderne la place qu'il mérite; qu'ils s'obstinent à le laisser dans une salle basse, mal éclairée, au milieu d'œuvres honorables peut-être, mais qui ne mettent pas en valeur comme la peinture de Courbet la robustesse, l'audace, la santé, la belle naïveté du génie français.

Après un *Enterrement à Ornans,* voici les *Paysans de Flagey.* Par une chaude journée, deux fermiers, à cheval, reviennent de la foire. Une paire de bœufs les précède. On aperçoit derrière les cavaliers deux solides gaillardes. Elles portent sur la tête les corbeilles remplies des provisions qu'elles ont faites à la ville. A droite, sur le gazon qui borde la route, un paysan revient à pied. Il tient un jeune porc en laisse. La bête tire sur la corde et paraît mener son conducteur. A gauche, au-delà des champs, s'accuse une belle masse d'arbres.

Voici un autre tableau consacré aussi à des types du pays natal. Quoique la scène soit inondée de lumière, la peinture donne une impression de tristesse. Au bord de la route, un vieux bonhomme, misérablement vêtu, casse les pierres. Derrière lui, son aide, un jeune garçon, soulève péniblement un fardeau.

Autre évocation du travail, peinture moins âpre que la précédente: dans une vaste pièce claire, une robuste campagnarde vue de dos, à genoux, le torse rejeté en arrière, les bras vigoureusement tendus en avant, secoue un crible. A gauche, assise sur le drap qui reçoit le blé, une jeune fille indolente est adossée contre des sacs. Elle regarde la

cribleuse avec lassitude. Au fond de la pièce, à droite, un jeune garçon accroupi entr'ouvre un bahut.

Puis Courbet quitte Ornans pour faire une exposition de ses œuvres à Besançon. L'entreprise donne d'excellents résultats. Encouragé par le succès, il se rend à Dijon, mais les Dijonnais ne prisent guère la peinture du maître qui, ayant perdu beaucoup de temps et dépensé de l'argent en pure perte, est obligé de regagner Paris.

Il peint quelques portraits, entre autres celui de l'apôtre *Jean Journet,* curieux type de socialiste naïf. L'artiste l'a représenté parcourant la campagne. Le bonhomme marche crânement, tête découverte; sa main gauche tient un large feutre, la droite s'appuie sur un bâton solide. La physionomie de ce révolutionnaire est sympathique. Une barbe drue, grisonnante, encadre le masque dont les traits énergiques sont empreints d'une grande bonté. Accoutré d'un manteau bizarre que serre à la hauteur de la taille une courroie, portant un sac en bandoulière, Journet colporte, de village en village, la bonne parole, des chansons de Pierre Dupont et des brochures socialistes.

Sollicité par Francis Wey, Hector Berlioz commande son portrait à Courbet. Mais le grand musicien apprécie peu la peinture de l'artiste et encore moins les chansons que celui-ci s'est avisé de composer. Pour rompre la monotonie des séances de pose, Courbet fredonne quelques airs et les recommande à Berlioz comme modèles de musique populaire. Le compositeur croit d'abord que Courbet se moque de lui, mais il s'aperçoit enfin qu'il n'en est rien et que le peintre se pique d'être aussi un grand musicien. Courbet raconte: « Il me prend pour un idiot, et comme il n'entend absolument rien à la peinture, il se laisse convaincre par sa femme que le portrait n'a aucune valeur, qu'elle en sait là-dessus plus que moi, ayant dessiné au crayon des petits paysages et des portraits en miniature, d'une finesse, d'un fini! »

Berlioz, naturellement, refuse le portrait, qui est peut-être l'un des plus beaux qu'ait peints Courbet.

Le peintre a laissé des effigies remarquables de quelques-unes des célébrités de son temps. Il a rendu avec une égale puissance, mais toujours avec une grande variété, les physionomies diverses — autant que le sont les manifestations de la pensée — des artistes, des littérateurs, des philosophes, des dilettantes qui étaient ses familiers ou que le hasard des rencontres lui avait fait connaître: le musicien Promayet, son ami Urbain Cuenot, le poète Max Buchon, l'amateur Bruyas, Champfleury amer et désabusé; Baudelaire, Proudhon obstiné, têtu, massif, logicien implacable; Berlioz hautain, froid, inaccessible.

Courbet n'a pas enjolivé leurs traits. Il a exprimé la beauté de ces figures exceptionnelles avec beaucoup de ferveur et de talent. Grâce

aux portraits qu'a peints Courbet, nous saisissons mieux le caractère de chacun de ces hommes dont quelques-uns ont exercé une influence prodigieuse sur la pensée moderne.

Les parvenus épais, cossus, vulgaires, infatués de leur personne, en s'adressant à Courbet, caressaient sans doute l'espoir secret d'apparaître à la Postérité sous une lumière moins crue que celle qui met en évidence les tares physiques et fait soupçonner les laideurs morales. Le peintre n'était pas un courtisan; il se gardait donc d'idéaliser l'image du parvenu, ce client fût-il l'homme le plus riche, le Mécène le plus généreux.

C'est parce que Courbet serrait de trop près la vérité, poussait le souci de l'exactitude jusqu'à la brutalité, que les clients déçus clamaient partout qu'il était incapable de saisir la ressemblance et de fixer la beauté du modèle.

Les belles dames d'il y a soixante ans ne se hasardaient pas chez Courbet. Elles avaient une prédilection marquée pour les miniaturistes qui savaient enjoliver le modèle au point de le rendre méconnaissable. Courbet avait la réputation d'un rustre grand amateur de commères bouffies de graisse.

Pourtant le peintre avait prouvé et prouvait par maintes œuvres qu'il n'était pas insensible au charme de la beauté féminine. Il avait peint des portraits de ses sœurs, images empreintes de fraîcheur, de grâce et de délicatesse. Mais les demoiselles Courbet n'avaient pas du sang bleu dans les veines.

Et nombreuses étaient déjà dans l'œuvre du peintre les pages exquises où il avait su fixer avec beaucoup de goût et de finesse la souplesse, la gracilité, la distinction de modèles féminins.

Mais les chairs étaient fermes, un sang généreux colorait l'épiderme. Le peintre n'avait pas fait prendre à ses modèles des poses sentimentales et bébêtes; il ne leur avait pas commandé d'affecter une fausse pruderie ; il ne les avait pas idéalisés selon les règles de l'art, du grand art...

Les idéalistes hurlaient :

— Fi ! Monsieur Courbet, vous êtes un dégoûtant, un impudique, un lourdaud sensuel. Les femmes que vous aimez sont trop dévêtues pour être captivantes, et trop saines pour être jolies. Vous auriez dû donner à ces créatures, afin de les rendre piquantes, amusantes, dignes du beau, tel que nous le concevons, un brin de pruderie, une pointe de vice et deux doigts de fard, voiler les fesses de l'une, cacher les seins de l'autre !...

Le 30 décembre 1850, Courbet envoie au Salon *Un enterrement à Ornans,* les *Paysans de Flagey,* les *Casseurs de pierres,* les *Ruines du Château de Scey en Varais,* les *Bords de la Loue sur le chemin de*

Maizières, l'*Homme à la pipe,* les portraits de *Jean Journet* et d'*Hector Berlioz.* Toutes ces œuvres sont reçues. La critique ne désarme pas, au contraire. Elle accuse son mépris avec un parti-pris d'autant plus violent que la personnalité de l'artiste s'impose bellement. Courbet enlaidit systématiquement la Nature. Il est le plus habile caricaturiste de son temps, etc., etc. Il est inutile de reproduire dans cette étude les critiques plus ou moins judicieuses de MM. de Chennevières, Pillet, Clément de Ris, Louis de Geffroy, etc. La forme diffère mais le fond est le même.

Paul Mantz écrit : « L'*Enterrement* sera dans l'histoire de l'Art moderne, les colonnes d'Hercule du Réalisme. On n'ira plus au-delà, et ce tableau, leçon durable et aisément comprise demeurera désormais, pour ceux qui viendront, un avertissement durable. »

Champfleury présente dans le *Messager de l'Assemblée* des 25 et 26 février, la défense de l'artiste. Courbet, en dépit des discussions passionnées que soulève son œuvre est un de nos plus grands peintres. Il a pris une place que personne ne pourra lui contester.

Courbet est enchanté, son exposition a fait un bruit énorme. On ne parle que de lui tant en France qu'à l'étranger où les amateurs se disputent ses œuvres depuis longtemps déjà. Les critiques acerbes ne le troublent guère. Il ne consentira jamais à faire les concessions qu'on lui demande. Le maître peintre a des principes et de l'honnêteté !...

A Bruxelles, a lieu l'exposition de ses œuvres, et les artistes belges font au maître français le plus chaleureux accueil ; ils saluent en lui l'une des plus belles figures de l'art moderne, un novateur audacieux qui prépare hardiment la route aux jeunes générations. Les *Casseurs de pierres* et le *Violoncelliste* ont un succès prodigieux.

Autre exposition et même accueil enthousiaste à Munich.

Puis le peintre regagne Ornans où il va entreprendre de nouvelles œuvres. Mais, les notables qui ont posé pour l'*Enterrement,* qui étaient très fiers que Môssieu Courbet les immortalisât autour d'une fosse mortuaire, qui se disputaient l'honneur de figurer en bonne place dans la composition, se plaignent amèrement. Des journaux de la capitale leur sont parvenus. A Paris, on a fait beaucoup d'esprit à leur dépens ; on les a trouvés laids, communs, grotesques ; on a même insinué que M. Courbet s'était moqué d'eux. Ils ne veulent plus poser devant un homme qui s'est servi d'eux pour faire parler de lui... Seuls, fréquentent encore l'atelier du peintre, ceux dont le physique n'a pas subi les gouailleries de la critique parisienne.

Courbet se remet au travail ; il peint les *Demoiselles de village* ; par une journée torride, une jeune bergère fait paître deux génisses dans un gras pâturage. Une des sœurs de l'artiste offre quelques menues friandises à la pastourelle qui, confuse, les accepte timidement. Arrê-

tées sur le bord du chemin, les deux autres sœurs de l'artiste contemplent ce tableau charmant.

La toile est achetée, avant l'ouverture du Salon de 1852, par le duc de Morny. Mais Courbet ne consentira jamais à s'officialiser. Il repoussera même par la suite les avances que lui fera indirectement le pouvoir. Il est républicain et dira très haut qu'il n'aime pas l'Empire.

Les journalistes combattent toujours âprement les tendances de Courbet. Elles sont néfastes. L'exemple est fâcheux qui incite les jeunes artistes à s'éloigner des pures sources de l'idéal pour aller barboter dans les ruisseaux fangeux du Réalisme. Gustave Planche, Louis Esnault, d'autres encore s'acharnent sur Courbet. Théophile Gautier écrit dans la *Presse* du 11 mai : « Courbet n'est qu'un garçon de talent qui a voulu casser les vitres à son début et attirer sur lui l'attention en frappant un coup violent. C'est un faux bourru ; déjà il se radoucit. M. Courbet le rustique, le farouche, le réaliste quand même, a sacrifié aux grâces à sa manière... »

Le 15 mai 1853, aux « Menus Plaisirs », Courbet expose les *Lutteurs,* les *Baigneuses* et la *Fileuse.*

Les *Lutteurs* : deux solides gaillards sont aux prises sur une pelouse sous un ciel d'un bleu cru. Ils sont énormes, terribles, leur musculature emplit la toile. Ils ressemblent à des titans. Ils sont sculpturaux comme des antiques mais la lumière ne joue pas sur leur peau hâlée pourtant par le soleil et l'air.

Les *Baigneuses* font un contraste saisissant avec les *Lutteurs.* La scène se passe sur les bords de la Loue, dans un cadre ombreux et discret. Une jeune femme aux formes souples et puissantes sort de l'eau, craintivement, un linge enroulé autour de ses hanches glisse. Sa compagne, assise sur l'herbe, à demi vêtue déjà, lui tend les bras en souriant.

La *Fileuse* n'est autre qu'une des sœurs de l'artiste, Zélie, belle fille forte, au profil délicat, à la chevelure rousse, abondante. Elle sommeille, à côté de son rouet, la tête légèrement inclinée sur la poitrine qu'enveloppe un fichu rayé. La main gauche est posée gentiment sur le rouet ; la droite retient la quenouille placée sur les genoux de la dormeuse.

A Francfort-sur-le-Mein, une exposition des peintures de Courbet obtient un succès prodigieux. La ville est partagée en deux camps : les admirateurs et les détracteurs du peintre. Au Casino, on a placé un écriteau pour avertir le public que : « Dans ce cercle il est défendu de parler des tableaux de M. Courbet. »

Le peintre se propose de faire une exposition d'ensemble de ses œuvres à Paris. Elle aura lieu en 1855, à proximité du Pont de l'Alma et réunira les morceaux les plus importants, ceux qui ont déjà fait

naître de violentes colères mais valu au champion du Réalisme de précieuses sympathies.

D'Ornans, en mai 1854, il écrit à son ami Bruyas qui habite Montpellier, afin de lui faire part de ses projets. Bruyas est un Mécène averti, généreux, qui possède une belle collection d'œuvres modernes et s'est rendu acquéreur de plusieurs tableaux du maître. Courbet va le rejoindre à Montpellier et y séjourne jusqu'à la fin de l'automne. Bruyas lui commande la *Rencontre,* plus connu aujourd'hui sous le titre : *Bonjour, Monsieur Courbet* ou la *Fortune saluant le Génie.*

La scène se passe sur la route aux environs de Montpellier. On voit à droite un gaillard de haute stature, en tenue de campagne : pantalon de coutil bleu, gilet d'été qui laisse passer les manches de la chemise ; la journée est étouffante. Il porte sur le dos un attirail de peintre, s'appuie de la main droite sur un bâton d'excursionniste et tient de la main gauche son feutre gris. Il bombe le torse, fait valoir la robustesse de sa carrure. La tête fièrement rejetée en arrière, il dessine sur l'azur du ciel la pureté d'un admirable profil qu'une barbe noire superbe fait paraître assyrien. C'est le maître d'Ornans ! Il fait majestueusement un pas en avant vers un personnage qui occupe le centre du tableau face au spectateur. Ce personnage, dont l'aspect est maladif, a la figure fine, ses cheveux et sa barbe sont longs et blonds. Il est vêtu d'un veston vert olive et d'un pantalon bleu qui le rendent quelque peu comique. Il tient sa casquette noire et salue l'illustre voyageur. A sa droite, un chien noir admire la belle prestance de Monsieur Courbet. A sa gauche, un fidèle serviteur, tenant sur le bras un manteau, tête découverte, s'incline humblement. A droite, au loin, sur la route, la diligence se perd dans un nuage de poussière.

La campagne est calme, vaste, admirable sous le soleil qui la brûle.

Chez Bruyas, Courbet peint plusieurs portraits de lui et de son ami. Quelquefois, il va à Palavas au bord de la Méditerranée, et il en rapporte maintes études qui font présager avec quelle maîtrise il réalisera la *Vague,* que nous pouvons admirer au Louvre.

C'est devant les sites méridionaux que Courbet a éclairci sa palette, qu'il a eu le souci de débarrasser sa peinture des ombres épaisses et d'introduire dans son œuvre plus d'air, de clarté et de lumière. Mais les conquêtes de l'art sont lentes. Il n'appartint pas à Courbet, dont l'apport fut colossal pourtant, de rénover complètement la peinture. D'autres sont venus, qui ont réalisé bellement ce que Courbet et Delacroix avaient entrevu. Les œuvres de Delacroix, de Courbet et de Corot ont exercé une influence salutaire sur des peintres qui, vers 1865, se tenaient à l'écart, loin des écoles, ceux que la critique devait appeler les impressionnistes : Manet, Monet, Renoir, Degas, Pissarro, Cézanne, Sisley. D'autres encore — Signac, Luce, Cross — sont

venus, qui ont pu, profitant de l'exemple des devanciers, mais sans jamais s'inspirer d'eux servilement, rendre plus certain l'épanouissement de leurs dons.

Delacroix, Corot, Courbet, Millet ont pris une place importante dans l'histoire de l'art. Mais n'oublions pas qu'à leur époque d'autres travailleurs luttaient, auxquels nous devons beaucoup: Decamps, Rousseau, Diaz, Dupré, Daubigny, Huet. « Les écoles ne doivent pas exister, il n'y a que des peintres! »

Le succès a grisé Courbet. Le maître peintre est une des célébrités les plus marquantes de son temps. En haut lieu, on est disposé à consacrer sa gloire officiellement, à lui donner des commandes, à le couvrir d'or, à le décorer, s'il consent à se montrer moins intransigeant, moins casseur de vitres. Chenavard et Français, « deux décorés », le supplient de faire comme tout le monde, d'être « bon enfant » .On déjeunera chez Douix, au Palais-Royal, en compagnie de M. de Nieuwerkerque, directeur des Musées impériaux, qui est chargé de circonvenir le peintre.

La rencontre a lieu. Au cours du déjeuner, M. de Nieuwerkerque laisse entendre à Courbet qu'une commande officielle lui sera faite, pour l'exposition de 1855. On l'acceptera sur esquisse préalable. Le marché est tentant. Pourtant Courbet se fâche.

« Je répondis immédiatement que je ne comprenais absolument rien à tout ce qu'il venait de me dire...; que je considérais son gouvernement comme un simple particulier; que lorsque mes tableaux lui plairaient, il était libre de me les acheter; que j'étais seul juge de ma peinture; que j'étais non seulement un peintre, mais encore un homme; que j'avais fait de la peinture, non pour faire de l'art pour l'art, mais bien pour conquérir ma liberté intellectuelle, et que j'étais arrivé par l'étude de la tradition à m'en affranchir, et que moi seul, de tous les artistes français, mes contemporains, avais la puissance de rendre et de traduire d'une façon originale et ma personnalité et la société. »

« — Monsieur Courbet, vous êtes bien fier! »

« — Je m'étonne que vous vous en aperceviez seulement, monsieur; je suis l'homme le plus orgueilleux de France! »

« Cet homme, qui est le plus inepte que j'aie rencontré de ma vie, peut-être, me regardait avec des yeux hébétés. Il était d'autant plus supéfait qu'il avait dû promettre à ses maîtres et aux dames de la cour qu'il allait leur faire voir comment on achetait un homme pour 20.000 ou 30.000 francs! »

La réponse ne se fait pas attendre. Le jury de l'exposition universelle de 1855 refuse l'*Enterrement à Ornans* et l'*Atelier*. Il accepte à regret — la réputation est tellement grande qu'on ne peut décem-

ment laisser tous ses envois à la porte — la *Rencontre,* les *Casseurs de pierres,* les *Demoiselles de village,* les *Cribleuses de blé,* la *Fileuse endormie,* la *Dame espagnole, Deux portraits de Courbet,* la *Roche de dix heures,* le *Puits noir,* le *Château d'Ornans.*

La *Roche de dix heures,* le *Puits noir* (qui appartient au Louvre) et le *Château d'Ornans* sont magnifiques et montrent à quel point Courbet savait exprimer les émotions ressenties devant le paysage où s'était écoulée son enfance. De ces tableaux, Charles Blanc a dit avec beaucoup de justesse que « la vérité de la Nature y est rendue avec une certaine exaltation qui l'exagère sans l'altérer ».

Courbet se décide à faire une exposition particulière dans un baraquement qui lui coûte 20.000 francs. Son ami Bruyas lui vient en aide et facilite la mise à exécution du projet. Et, avenue Montaigne, à proximité du pont de l'Alma, le public peut enfin voir réunies les toiles les plus importantes du farouche réaliste.

Parmi les œuvres capitales qui figuraient à l'exposition dite du pont de l'Alma, il faut citer l'*Atelier,* l'*Enterrement à Ornans, Retour de la foire,* les *Baigneuses,* les *Lutteurs,* les *Demoiselles du village,* les portraits de *Promayet, Baudelaire, Champfleury, Cuenot,* etc., l'*Homme blessé;* toute une série de figures, puis des paysages — vues de la banlieue parisienne, de la Franche-Comté — qui ont pris place depuis longtemps dans les musées et les collections particulières, complétaient cet ensemble imposant. L'*Atelier,* toile de grandes dimensions, était le clou de l'exposition.

Au milieu de son atelier, le peintre peint un paysage. Derrière lui, un beau modèle féminin regarde le tableau. Un jeune garçon admire M. Courbet. Puis, de droite à gauche, dans un coin de l'atelier, Baudelaire, penché sur une table de travail, représente la *Poésie.* Devant lui, un homme et une femme, richement vêtus, ce sont les *Amateurs mondains.* Au pied de ces derniers, un bambin regardant des images, personnifie l'*Enfance studieuse.* Dans le fond de l'atelier, un jeune homme et une jeune fille: l'*Amour libre;* Champfleury: la *Prose.* Un groupe de gaillards barbus: — Proudhon: la *Philosophie sociale;* Promayet: la *Musique;* Max Buchon: la *Poésie réaliste;* Bruyas: le *Mécène du peintre.*

Au centre du tableau, un mannequin criblé de flèches: l'*Art académique.* Puis, sur la gauche du tableau, pêle-mêle: une fille publique: la *Débauche;* un ouvrier sans travail: le *Chômage;* un paysan: la *Vie des champs;* un prêtre: *la Religion catholique.* Sont représentés encore le *Théâtre,* le *Travail de la Vigne,* le *Commerce,* la *Religion hébraïque,* la *Misère,* la *Chasse,* la *Presse* (une tête de mort sur un journal), la *Poésie romantique* (un sombrero et un poignard). Composition baroque. En voulant trop prouver, Courbet n'a rien prouvé du tout. Il a eu tort de réunir dans une même pièce des personnages

aussi divers qui doivent être examinés séparément, puisqu'ils ne peuvent concourir à une action commune.

En 1856, Courbet peint le *Cerf mourant, Jeune fille cueillant des fleurs,* le *Torrent,* etc...

Au Salon de 1857, sont exposés les *Demoiselles des bords de la Seine,* la *Curée, Biche forcée à la neige,* les *Bords de la Loue* et le portrait de Gueymard, de l'Opéra.

Les *Demoiselles des bords de la Seine* sont violemment décriées. Le tableau représente deux belles filles, mi-grisettes, mi-courtisanes, étendues sur l'herbe, au bord de l'eau, sous la feuillée. La première somnole, la seconde regarde l'eau en rêvassant. Une barque est amarrée un peu plus loin. La journée est lourde.

On reproche à Courbet de peindre des filles publiques, sans charme et sans beauté, des grosses bêtes de joie, avachies dans l'herbe.

Aujourd'hui, ce tableau fait partie des collections de la Ville de Paris, il est exposé au Petit Palais, et nous pouvons nous rendre compte que les critiques étaient injustifiées.

En mai 1857, Courbet se rend à Montpellier, chez Bruyas. Il en profite pour revoir la mer et peindre plusieurs marines.

Durant l'année 1858, le peintre fait un voyage en Allemagne. Il travaille beaucoup à Francfort-sur-le-Mein. Il assiste à des chasses qui lui inspirent maintes œuvres. Un amateur achète la *Grande chasse* et la *Curée*. Les bourgeois et les banquiers allemands se disputent les œuvres du maître. Rentré en France, il expose à Dijon, à Besançon, puis va se reposer à Ornans. Il ne participe pas au Salon de 1859.

Lorsqu'il est à Paris, il fait de son temps deux parts : l'une consacrée à la peinture, l'autre aux discussions esthétiques. Il délaisse la brasserie Andler pour celle de la rue des Martyrs, où viennent s'attabler souvent Glatigny, Monselet, Murger, Baudelaire, Pierre Dupont, Castagnary, Banville, Vallès, etc., et où viendront bientôt tous les jeunes littérateurs et les artistes, Daudet, Monet, Manet, etc.

A cette époque, l'influence de Courbet sur les débutants est grande. Les nouveaux venus ont les yeux fixés sur le maître et lui témoignent fréquemment quelle sympathie profonde leur inspirent son œuvre et sa personne.

En 1860, il va passer quelque temps à Salins, auprès de son ami Max Buchon. Après avoir brossé le portrait d'une jeune fille de Salins, il rentre à Ornans où il peint le *Naufrage dans la neige:* la diligence a été surprise par une avalanche et, dans la campagne désolée, c'est une débandade de voyageurs inquiets.

Puis Courbet prépare son Salon de 1861, pendant que ses œuvres obtiennent comme toujours un vif succès à Montpellier, Besançon et Bruxelles. Au Salon de 1861 figurent le *Rut du printemps,* le *Cerf à*

l'eau, le *Piqueur,* le *Renard dans la neige,* la *Roche Oraguay,* paysage pris aux environs d'Ornans.

Le jury du Salon de 1861 décerne à Courbet un rappel de médaille de 2e classe. Les artistes offrent un banquet au peintre pour fêter ses succès. Le banquet a lieu le 3 juin, au restaurant de la barrière de Clichy.

La ville de Nantes achète les *Cribleuses de blé.* Grands succès aussi à Marseille et à Lyon. A Anvers, le *Combat de cerfs* est particulièrement remarqué.

Courbet va passer l'été en Saintonge, avec Castagnary. Il ne quitte Saintes qu'à regret, après y avoir fait une exposition imposante. C'est à Saintes qu'il a peint le portrait de Corbinaud, exposé à présent au Petit Palais. Corbinaud, bourgeois vulgaire et prétentieux, ne fut pas satisfait et refusa de payer le portrait. En Saintonge, Courbet a exécuté environ 80 esquisses ou tableaux définitifs. C'est là aussi qu'il a conçu et réalisé le *Retour de la Conférence,* peinture qui fit scandale et fut refusée au Salon de 1863 pour « cause d'outrage à la morale religieuse ». L'artiste n'eut même pas la possibilité de l'exposer au Salon des Refusés. Il la montra dans son atelier afin que chacun se prononçât en toute connaissance de cause.

Le *Retour de la Conférence* est plutôt une charge du monde ecclésiastique qu'une belle peinture. Les prêtres reviennent de la conférence après avoir bu beaucoup; les uns titubent, d'autres maintiennent, sur un âne, un curé pansu, joufflu, qui éreinte sa monture. Dans un champ, des paysans qu'amuse le défilé burlesque, se tiennent les côtes.

Proudhon admira particulièrement ce tableau où ne brillent pourtant pas les qualités de Courbet. Le peintre eut raison de fustiger la cléricaille de son époque. Mais son tableau est vulgaire, sans portée, ne vaut guère mieux qu'une quelconque image anticléricale, parce que les qualités de l'admirable ouvrier et du grand artiste en sont absentes.

En 1863, l'activité de Courbet est prodigieuse. Il n'a pas de répit. Il peint, sculpte, écrit. Il exécute le *Pêcheur de chabots* qu'il destine à la fontaine d'Ornans. Il donne des notes sur l'art contemporain à Proudhon, qui prépare son ouvrage: *Du principe de l'Art et de sa destination sociale.*

Pendant l'automne de 1863, Courbet est à Ornans. Il a entrepris un tableau contre les poètes qu'il se propose d'intituler: *la Source d'Hippocrène.* Banville figurait en bonne place dans la composition. Mais un accident survient au tableau et le peintre est obligé de l'abandonner. Il peint *Vénus et Psyché:* Psyché dort, Vénus regarde sa compagne avec admiration, ramenant une draperie sur sa nudité.

En 1864, Courbet expose à Nancy une *Plage de Provence,* les *Saules.* Il envoie *Vénus et Psyché* à Bruxelles. Il exécute, en outre, un grand nombre de paysages et de portraits pour des amis. Victor

Hugo ayant manifesté le désir de faire peindre son portrait par Courbet, le peintre s'écrie : « Sa maison m'est ouverte à deux battants et il me donne sa tête et sa pensée ! »

Proudhon meurt le 19 janvier 1865. Cette mort affecte beaucoup Courbet ; il reprend une esquisse de 1853 et peint le *Proudhon* qui figure aujourd'hui au Petit Palais.

Ensuite il passe une saison à Trouville, où les amateurs s'arrachent ses marines et ses portraits. C'est à ce moment qu'il peint la *Belle Irlandaise,* jeune femme rousse, à l'opulente chevelure, qui tient un miroir. Le modèle était la maîtresse de Whistler. Puis des expositions ont lieu à Bordeaux, à Lille. A Paris, on réunit les séries de portraits et de marines exécutés à Trouville.

Au Salon de 1866, la *Femme au perroquet* et la *Remise des chevreuils* qui, depuis, a été offerte au Louvre, valent à Courbet de nouveaux encouragements. Il est fortement question de lui décerner la médaille d'honneur.

A Deauville, en septembre, Courbet peint sur la plage les levriers du comte de Choiseul.

A cette période de 1866 appartiennent le *Braconnier,* la *Pauvresse de village,* le *Départ pour la chasse,* la *Fileuse bretonne,* qui peut rivaliser avec les plus belles fileuses de Millet ; la *Sieste* (collections de la Ville de Paris) ; la *Baigneuse,* puis divers paysages et portraits.

En 1867, c'est l'*Hallali du cerf,* par un temps de neige. La bête rejette sa tête en arrière et se raidit suprêmement contre la mort. Un chien la harcèle. La meute hurle autour. D'une main, un piqueur maintient un chien qui voudrait s'élancer ; de l'autre, il donne un coup de fouet à celui qui mord le cerf. A droite, un autre piqueur est monté sur un cheval qui se cabre. A gauche, des sapins glacés par le givre donnent au paysage un aspect grandiose. Ensevelie sous la neige, la campagne s'étend à perte de vue sous un ciel gris très chargé.

Pendant l'exposition universelle de 1867, a lieu à Paris, comme en 1855, une exposition générale de l'œuvre de Courbet. Puis, nouvelle exposition à Besançon, au Havre. A Gand, le *Retour de la conférence* et des dessins anticléricaux excitent la curiosité du public.

Il exécute les *Trois Baigneuses,* qui font partie de la collection que Mademoiselle Juliette Courbet a offerte à la Ville de Paris, d'autres toiles encore qui ont eu des fortunes diverses.

Le *Hallali du Cerf* et la *Sieste* sont exposés au Salon de 1869. Mais le temps n'a pas apaisé les querelles. Théophile Gautier compte toujours parmi les plus notoires adversaires de Courbet. Olivier Merson, Paul de Saint-Victor, tout le ban et l'arrière-ban de la critique malmènent fortement Courbet, qui est défendu par Castagnary, Charles Blanc et Georges Lafenestre.

Au Salon de 1870, la *Vague* et les *Falaises d'Etretat* résument l'effort de Courbet, peintre de marines.

Le 22 juin 1870, on apprend que Courbet vient d'être décoré à son insu par le gouvernement impérial. Par une lettre rendue publique, adressée au ministre Maurice Richard, le peintre refuse la croix de la Légion d'honneur.

Les artistes lui offrent un banquet boulevard du Temple, sous la présidence de Chaudey. On en profite pour fêter Daumier qui, lui aussi, a refusé la croix. L'enthousiasme est indescriptible. Courbet et Daumier s'embrassent. Thiers tient à les féliciter.

La guerre est déclarée. Courbet, qui avait eu l'intention d'aller rejoindre Victor Hugo à Guernesey, s'est ravisé. Il reste à Paris. On le nomme président de la Commission des artistes qui, sous le contrôle du ministre, est chargée de veiller à la conservation des richesses nationales.

Il fait partie aussi de la Commission des archives. La Commission se réunit d'abord dans le cabinet du surintendant des Beaux-Arts, puis elle se transporte au Louvre, afin de surveiller plus étroitement les trésors qui sont confiés à sa garde.

Le 14 septembre, Courbet adresse, en sa qualité de président de la Commission des artistes, une pétition au gouvernement de la Défense nationale. Il émet le vœu que la colonne Vendôme, monument qui perpétue le souvenir des boucheries du Premier Empire, qui ne présente aucun caractère artistique, soit « déboulonnée » ; qu'on transporte le bronze à l'Hôtel des Monnaies pour y être fondu, que les bas-reliefs qui décorent la base du monument soient placés au musée des Invalides.

Le 29 octobre, sollicité par Victor Considérant, il expose ses idées à l'Athénée, devant un public nombreux. Il y lit deux lettres ; l'une qu'il adresse à l'armée allemande, l'autre aux artistes allemands.

Le 1er décembre, avec Burty, il donne sa démission de membre de la Commission des archives. Ils n'ont rien relevé qui entache l'honorabilité des fonctionnaires de l'ancien régime. A la Commission des artistes, Courbet se dépense. Il s'emploie de son mieux à faire protéger les musées que menace la mitraille.

Le 12 avril 1871, la Commune de Paris rend le décret suivant : « La commune de Paris, considérant que la colonne impériale de la place Vendôme est un monument de barbarie, un symbole de force brutale et de fausse gloire, une affirmation du militarisme, une négation du droit international, une insulte permanente des vainqueurs aux vaincus, un attentat perpétuel à l'un des trois grands principes de la République française, la Fraternité ;

« Décrète :

« Article unique. — La colonne de la place Vendôme sera démolie. »

Plus tard on accusa Courbet d'être l'auteur du décret ; or ce n'est que le 16 avril qu'il fut nommé membre de la Commune par 2.418 voix sur 3.469 votants.

La Commune le délègue aux Beaux-Arts. Le 21 avril, il fait partie de la Commission d'enseignement avec Vallès, Clément, Verdure et Miot. Le 27 avril il demande que l'on exécute le décret du 12.

Le 16 mai, la colonne est abattue.

Arrêté le 7 juin, Courbet comparait en compagnie de plusieurs autres accusés devant le Conseil de guerre séant à Versailles sous la présidence de M. Merlin, colonel au 1er régiment du génie. Courbet a beaucoup souffert de la détention, il est amaigri et ses cheveux ont blanchi. Il est méconnaissable. Dans sa cellule, il a appris la mort de sa mère. Tout paraît s'acharner sur cet homme, dont la gloire et la quiétude faisaient des envieux quelques mois auparavant.

Me Lachaud, dans une vigoureuse plaidoirie, fait ressortir que Courbet, pendant le siège et la Commune s'est employé à faire protéger les musées et les monuments.

Par jugement rendu le 21 septembre, Courbet est condamné à six mois de prison et 500 francs d'amende. Deux accusés sont condamnés à mort, les autres à la déportation.

Le 22 septembre, il est incarcéré à Sainte-Pélagie. Il reçoit des visites, peut peindre dans sa cellule, quelques adoucissements sont apportés à son sort. Mais la maladie le mine. On est obligé de le transporter dans une maison de santé à Neuilly, où il subit une opération. Des marques de sympathie lui viennent de toutes parts, il se reprend à espérer, et pendant sa convalescence peint les fleurs, les fruits que lui apportent des amis dévoués. Il regrette de n'avoir pu peindre durant sa détention à Sainte-Pélagie une vue de Paris qu'il aurait prise des toits de la prison.

« J'aurais peint cela dans le genre de mes marines, avec un ciel d'une profondeur immense, avec ses monuments, ses maisons, ses dômes simulant les vagues tumultueuses de l'Océan... »

Courbet envoie au Salon la *Femme de Munich* et une *Nature morte*.

Le jury, présidé par M. Meissonnier, ce versaillais de l'art, refuse les envois du peintre. Le miniaturiste fait remarquer que la *Femme de Munich* a été peinte chez les ennemis de la France.

Des polémiques violentes sont engagées. Le ventripotent Sarcey consacre un article fielleux à Courbet qu'il appelle la Grosse Courge. Des caricaturistes sans talent et des plumitifs sans style font de l'esprit aux dépens du peintre.

Dans le *Siècle,* Castagnary répond courageusement aux sottises des uns et des autres :

« Meissonnier a dit ce qu'il pensait. Pour lui, Courbet est une monstruosité. Courbet n'a pas compris que, dans une époque de banquiers et de filles, on ne devenait grand qu'à la condition de rapetisser les tableaux... Courbet n'a pas deviné le rôle que la photographie peut jouer dans la peinture, les services qu'elle rend et combien elle dispense d'invention. Ce n'est pas lui non plus qui eût imaginé jamais que, pour rendre les personnages plus intéressants, il suffisait de les habiller en costumes Louis XV. Courbet se croit obligé d'être de son temps et de peindre son époque ; il fait de grandeur naturelle ; dans la facilité prodigieuse de son art, il aborde tous les sujets, se montre aussi fécond et aussi varié que la Nature. De plus, il est indépendant. Il a refusé la Légion d'honneur où Meissonnier est commandeur ; il eût refusé de peindre l'*Empereur à Solférino* que Meissonnier a fait ; il n'a jamais dîné aux Tuileries ou chez la princesse où a dîné Meissonnier. »

L'atelier d'Ornans a souffert de l'invasion prussienne. A Paris, des tableaux ont été saisis par les policiers. De nouveaux procès vont être intentés et Courbet sera condamné à payer les frais de reconstruction de la Colonne. Il se résout à l'exil. Il quitte la France le 22 juillet 1873, pour aller se fixer à la Tour de Peilz, sur les bords du lac Léman où, désemparé, incapable de retrouver la belle santé d'antan, ne pouvant plus donner à ses œuvres ce caractère puissant qui lui avait valu l'inimitié des peintres malingres, il s'épuise en vains efforts, en vains espoirs.

C'est là qu'il s'éteint, le 31 décembre 1877.

Maurice Robin.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant: Ernest Reynaud.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 12
= 1er Septembre 1909 =

Portraits d'Hier

GŒTHE

Par RAYMOND DARSILES

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

---

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth — Victor Méric — Francis Jourdain
R. de Marmande — François Crucy — Elie Faure
Georges Pioch — Gustave Hervé — Paul Signac
Hubert Lagardelle — Maurice Robin — L. et M. Bonneff
Mme Hubert Lagardelle — Manuel Devaldès — A. Delannoy
Gaston Syffert — Miguel Almereyda — Paul Cornu
Amédée Dunois — Raymond Darsiles — Dispan de Floran
A. Silvestre — Han Ryner — Victor Dave
Adrien Wasseige — J.-G. Prod'homme — Gabriel Clouzet
Camille de Sainte-Croix — Roubanovich — Georges Normandy
Poinsot, etc.

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès
BAKOUNINE, par Amédée Dunois
BAUDELAIRE, par Gaston Syffert
Jules DALOU, par Paul Cornu
Gustave FLAUBERT, par Henri Bachelin
P.-J. PROUDHON, par Maurice Harmel
Gustave COURBET, par Maurice Robin.

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 15 septembre : **Pierre DUPONT,** par Gabriel Clouzet

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Daumier**
Karl Marx	**Maupassant**	**Michelet**
Blanqui	**Dickens**	**Seurat**
Edouard Manet	**Jules Vallès**	**A. de Vigny**
Victor Hugo	**Henry Becque**	**Verlaine**
Wagner	**Flourens**	**Buchner**
Jules Laforgue	**Eugène Carrière**	**Gogol**
Corot	**Lavroff**	

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	**6** fr. »	*Un an*.....	**8** fr.
Six mois (12 numéros)..	**3** fr. »	*Six mois*	**4** fr.
Trois mois (6 numéros).	**1** fr. **50**	*Trois mois*.....	**2** fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Gœthe

Parmi ces *Portraits d'Hier,* celui de Gœthe, mort depuis plus de trois quarts de siècle? — Pourquoi pas? L'auteur de *Faust* et de *Werther* ne continue-t-il pas à vivre dans nos esprits? Presque tous les artistes, poètes et penseurs du siècle dernier, en France comme en Allemagne, n'ont-ils pas subi plus ou moins son influence? N'était-ce pas hier que Léon Blum rééditait ses *Nouvelles conversations avec Eckermann,* parues jadis dans la défunte *Revue Blanche?* Hier encore que Henry Bataille présentait à Mme Sarah Bernhardt — à l'interprète des drames de MM. Mendès et Rostand! — une adaptation de *Faust* que notre « grande tragédienne » refusa parce que trop philosophique? — Gœthe est toujours d'actualité.

Mais on a écrit déjà tant de volumes (1) sur le célèbre classique allemand que notre brochure peut paraître à tout le moins superflue. Nous n'avons, en effet, aucune révélation nouvelle à apporter ni sur la vie ni sur la pensée de Gœthe. Tout est dit — ou du moins tout ce qui pouvait être dit, car bien des passages de ses livres resteront à jamais d'indéchiffrables énigmes — tout est dit, depuis plus de quatre-vingts ans que les Allemands explorent l'immense domaine de l'œuvre gœthéenne. Ce que nous nous proposons dans ces quelques pages, c'est de donner aux lecteurs de ces *Portraits,* à ceux surtout à qui ne sont guère accessibles les ouvrages mêmes de Gœthe ou les études qui lui ont été consacrées, une idée aussi fidèle que possible de sa longue carrière, de son activité si variée et de l'influence profonde qu'il a exercée non seulement sur ses contemporains, mais sur tout le XIXe siècle.

---

(1) Les ouvrages de toute sorte, biographies, commentaires, etc., publiés sur Gœthe, sont innombrables. Le premier catalogue de ce qu'on appelle la *Gœthe-Bibliothek,* publié en 1874 par Hirzel, a 238 pages!

I. — La vie de Gœthe

Enfance et Jeunesse

Le père de Gœthe, Johann Kaspar Gœthe, demeurait au n° 23 de la rue de la Fosse-aux-Cerfs, à Francfort-sur-le-Mein, et possédait une assez belle fortune (1) qui lui permettait de vivre en simple particulier; le titre de conseiller impérial, qui lui avait été conféré par l'empereur Charles VII, était purement honorifique. Johann Kaspar épousa, en 1748, à l'âge de 39 ans, Katharina-Elisabeth Textor, fille d'un échevin de Francfort. Celle-ci, qui avait alors un peu plus de 17 ans, avait accepté, « sans beaucoup y réfléchir », l'époux qui lui était proposé. Elle eut certainement à supporter bien des désagréments, petits ou grands, depuis la manie pédagogique de son mari jusqu'à son humeur bougonne et son avarice, mais elle finit par s'en accommoder, grâce à son heureux caractère; et quand, le 28 août 1749, sur le coup de midi, elle mit au monde son premier-né, Johann Wolfgang Gœthe, elle eut dès lors un objet d'affection.

La mère de Gœthe, paraît-il, devina presque aussitôt que son Wolfgang serait un homme remarquable. Rien de bien étonnant à cela. N'était-ce pas déjà un miracle que le bébé, né à demi mort, eût vécu ? D'ailleurs, il n'est guère de mères intelligentes qui ne pressentent dans leurs enfants, dans leurs fils surtout, de futurs grands hommes! Quoi qu'il en soit, jamais Mme Aïa — comme on la surnomma plus tard — n'entrava le libre développement intellectuel du jeune Wolfgang, bien différente en cela de son mari qui, maître d'école manqué, voulut instruire lui-même son fils et sa fille Cornélia (née quinze mois après Wolfgang), et s'appliqua à leur donner une éducation absolument rationaliste et pratique, proscrivant jusqu'au théâtre de marionnettes, et faisant consister les récréations en des récits de ses voyages en Italie, — ce qui fut peut-être le meilleur de son enseignement, car ces récits éveillèrent sans doute chez Gœthe cette « Sehnsucht » (2) vers l'Italie, à laquelle nous devons des œuvres comme l'*Iphigénie* et les *Elégies romaines*.

Mme Aïa, au contraire, favorisait le théâtre de marionnettes. Elle s'entendait moins à faire la pédagogue qu'à improviser, assise sur la fameuse chaise verte appelée dans la famille « la chaise aux con-

(1) Cependant, les Gœthe étaient d'origine assez modeste: l'arrière-grand-père paternel du poète exerçait la profession de maréchal-ferrant et son grand-père paternel n'était qu'un simple ouvrier tailleur; mais ce dernier épousa en secondes noces une riche veuve, propriétaire de l'Hôtel du Saule, qui fut la mère de Johann Kaspar.

(2) Mot intraduisible, qui signifie à peu près: ardent désir et parfois regret.

tes », de merveilleuses histoires de fées auxquelles le futur poète collaborait parfois. Aussi Gœthe a-t-il pu dire, dans un quatrain célèbre des *Xénies* que, s'il avait de son père « la stature et la conduite sérieuse de la vie », il tenait de sa mère « l'enjouement et le goût de conter ». On comprend que Wolfgang ait eu pour elle une affection toute particulière, et que l'influence maternelle ait contribué pour une bonne part à l'éclosion de son génie poétique. « Un grain de matière cérébrale en plus ou en moins », lui écrivait un jour la digne femme, alors qu'il était célèbre, « et tu aurais été un homme tout ordinaire ». Nous sommes presque tentés de dire : Une mère ayant le même caractère, les mêmes méthodes d'éducation que son père, et Gœthe n'eût pas été le grand poète qu'il est devenu, mais peut-être simplement un obscur *conseiller* comme l'honorable Johann Kaspar.

Mais Mme Aïa aimait la poésie et encouragea, dès qu'elle les vit se manifester, les goûts poétiques de son fils. Ce n'est pas que le conseiller impérial fut un barbare plein de mépris pour les belles-lettres : loin de là ! Il donnait à Gottsched et aux froids poètes de son école une place d'honneur dans sa bibliothèque. Mais ce qui le révoltait, et ce qui enthousiasmait précisément sa femme et son fils, c'était la poésie nouvelle, le *Messie* de Klopstock par exemple, qu'il avait absolument proscrit de sa maison et qui, malgré l'interdiction paternelle, était lu et même déclamé par les deux enfants, sous l'œil bienveillant, voire approbateur de Mme Aïa.

Grâce à sa mère, Gœthe eut donc une heureuse enfance et put développer facilement ses aptitudes littéraires. Une autre influence propice fut celle qui résulta pour lui du séjour des troupes françaises à Francfort, de 1759 à 1761, pendant la guerre de Sept Ans. Le père de Gœthe eut alors à loger un officier supérieur, le comte de Thoranc, qui exerçait dans la ville occupée les fonctions de lieutenant du roi, et qui groupa autour de lui une société d'artistes et d'hommes distingués. Une troupe de comédiens français vint en même temps s'installer à Francfort, et le jeune Wolfgang, à qui l'on avait accordé ses entrées libres, put, grâce à Mme Aïa, elle-même passionnée de théâtre, suivre assidûment les représentations. L'enfant apprit ainsi à connaître de bonne heure notre langue et notre littérature, tandis que, en fréquentant l'entourage du comte, il s'intéressait aux arts plastiques, principalement à la peinture.

Il était d'ailleurs d'une remarquable précocité. A dix ans, il écrivait, outre sa langue maternelle, assez correctement le français, l'italien, le latin et le grec ; il apprit ensuite l'anglais et même l'hébreu. A douze ans, il composait un roman par lettres, où chacun des personnages s'exprimait dans un de ces idiomes. A seize ans, ses lectures bibliques lui avaient déjà inspiré une série d'Odes spirituelles (dont une, sur la

Descente de Jésus-Christ aux Enfers, figure dans ses œuvres complètes) ainsi qu'un poème épique sur Joseph et ses frères.

*
* *

Le père de Gœthe voulait faire de son fils un jurisconsulte. Il l'envoya donc, en 1749, à l'Université de Leipzig pour y étudier le droit. Mais le jeune homme, rebuté par cette science aride, fréquenta beaucoup plus la joyeuse société des étudiants que les salles de cours. Cependant, il suivit assidûment les leçons du professeur Oeser, directeur de l'Ecole des Beaux-Arts, qui fut son véritable initiateur en matière d'esthétique. La femme du professeur de droit Bœhme, auquel il avait été recommandé par son père, exerça également sur son talent naissant une heureuse influence. « Fort cultivée », dit Gœthe dans ses mémoires, « elle avait horreur de l'insignifiant, du faible et du vulgaire ». L'adolescent lui soumit ses premiers essais poétiques, sans avouer qu'il en était l'auteur, et les vit « impitoyablement fauchés ». Reconnaissant lui-même la justesse des critiques de cette femme de goût, il jeta au feu la plupart de ces ébauches et fut un moment tenté de renoncer à la poésie.

C'est alors qu'il apprit à connaître la passion. Il fit la conquête de Kaetchen Schœnkopf, l'aimable fille d'un négociant de Leipzig, qu'il lassa d'ailleurs bientôt par ses caprices et ses jalousies. Il y eut rupture, une rupture qui lui fut douloureuse, car il regrettait d'avoir ainsi gâché son bonheur. Pour oublier, il eut recours à toutes sortes de distractions qui ébranlèrent assez sérieusement sa santé, ainsi qu'à un moyen qui fut sans doute plus efficace, puisque ce sera dorénavant le grand remède dont il se servira en pareille circonstance: déverser sa peine dans une œuvre littéraire. Cette œuvre fut son premier essai dramatique: *Les Caprices de l'Amant* (1767).

« Ainsi », dit-il, « je commençai à suivre cette direction dont je ne pus jamais m'écarter par la suite, je m'abandonnai à cette disposition à transformer en tableaux, en poèmes, tous les sujets de mes joies, de mes soucis ou de mes tourments; je me mettais en règle là-dessus avec moi-même, soit afin de rectifier mes idées sur les objets extérieurs, soit pour cultiver mon esprit à ce sujet. Ce don n'était plus nécessaire à personne qu'à moi qui, par nature, étais jeté sans cesse d'un extrême dans un autre. *Toutes les œuvres que j'ai publiées ne sont donc que les fragments d'une grande confession* (1). » (*Poésie et Vérité,* l. VII.)

Le Caprice de l'Amant, ainsi qu'une autre pièce en deux actes, *Les Complices* (1768), composée également à Leipzig, sont tout à fait dans

(1) C'est nous qui soulignons ces paroles qu'il faut avoir sans cesse présentes à l'esprit si l'on veut bien comprendre l'œuvre de Gœthe, en particulier *Faust.*

le goût français de l'époque et dans la forme traditionnelle de l'alexandrin. Ce sont des œuvres de jeunesse, sans grande originalité, mais où l'on pressent déjà, çà et là, le futur génie. C'est encore à Leipzig que Gœthe écrivit ses premières poésies lyriques, qui parurent un peu plus tard (1770) sans nom d'auteur.

Mais la vie agitée que menait l'étudiant l'avait rendu malade, et, vers la fin de l'été de 1768, il lui fallut regagner Francfort. La rentrée à la maison paternelle dut être assez triste. Le conseiller impérial était fort mécontent du peu de zèle que son fils apportait à ses études juridiques. Mais la bonne Mme Aïa accueillit et soigna l'enfant prodigue avec toute sa tendresse maternelle. Pendant sa convalescence, qui fut assez longue, Gœthe se mit, sous l'influence d'une amie de sa mère, Mlle de Klettenberg (un type curieux de mystique), ainsi que de son médecin, à étudier ces vieilles sciences qui, de nos jours encore, occupent plus d'un penseur, l'alchimie et la kabbale. Ces recherches le conduisirent assez naturellement aux sciences naturelles, et lui furent comme une préparation à ses futurs travaux scientifiques et à son *Faust*.

Dès qu'il fut complètement rétabli, au printemps de 1770, Gœthe dut repartir à l'Université de Strasbourg où, cette fois, le père entendait qu'il préparât sérieusement sa licence en droit. Le jeune homme obéit, ce qui ne l'empêcha pas de suivre également d'autres cours, par exemple ceux de médecine et de sciences naturelles, de fréquenter les salons et d'entrer en relations avec quelques écrivains, principalement avec Herder (1). Celui-ci eut une très grande influence sur Gœthe, bien qu'il ne fût son aîné que de quelques années. Il appela son attention sur les chants populaires, sur Homère, Ossian et Shakespeare; il lui fit saisir les rapports mystérieux de la poésie avec l'âme et la vie du peuple qui la crée, et développa en lui ce « sens de l'universel » que les causeries mystiques de Mlle de Klettenberg avaient éveillé dans son esprit. Dès lors, Gœthe fut possédé de ce besoin de tout embrasser et de tout comprendre qui le dominera durant sa vie entière.

Pendant son séjour à Strasbourg, l'étudiant eut une nouvelle passion qui produisit sur lui une impression autrement profonde que l'amourette ébauchée à Leipzig avec Kaetchen: elle fit véritablement de Gœthe un poète. Présenté par un de ses camarades chez le pasteur de Sesenheim (petit village des environs de Strasbourg), il s'éprit aussitôt d'une des filles de son hôte, et, bien accueilli par la famille et par la jeune fille, il fut bientôt considéré presque comme son fiancé. Mais il devait en être de la pauvre Frédérique Brion comme de Kaetchen. Quand il eut passé son examen de licence (1771), l'étudiant

(1) Philosophe, poète et critique, un des plus grands penseurs de l'Allemagne (1744-1803).

quitta Strasbourg, et l'idylle en resta là. Frédérique dut, sans aucun doute, cruellement souffrir de cet abandon, mais nul ne l'entendit se plaindre. Elle refusa même une demande en mariage en déclarant : « Celle qui fut aimée de Gœthe ne peut plus appartenir à personne » ; et, bien plus tard, alors que le nom du poète était célèbre par toute l'Allemagne, elle disait : « Il était trop grand pour moi et appelé à de trop hautes destinées ; je n'avais pas le droit de m'emparer de lui. » Il la revit huit ans après et écrivit alors dans une lettre à M^me^ de Stein : « La seconde fille de la maison (Frédérique) m'avait aimé jadis, bien mieux que je ne le méritais et plus que d'autres à qui j'ai témoigné beaucoup de passion et de fidélité ; il me fallut la quitter à un moment où mon départ lui coûta presque la vie. » Le récit de cette entrevue est touchant, surtout par la compréhension qu'il nous donne de la tendre et noble nature qu'était cette Frédérique Brion qui inspira au poète ses premiers beaux chants d'amour.

Une fois licencié en droit, Gœthe revint donc à Francfort où son père voulait qu'il s'établît comme avocat. C'est à ce moment qu'il fit, par l'intermédiaire d'un de ses amis de Leipzig, Schlosser, qui devint plus tard son beau-frère, la connaissance d'un homme qui eut une certaine influence sur l'évolution de son esprit, Merck. Ce dernier, singulièrement intelligent, actif et ironique, encouragea Gœthe dans sa carrière poétique, lui signalant sans cesse les défaut dans lesquels son talent menaçait de tomber et le poussant à terminer des œuvres qui, sans lui, seraient peut-être demeurées inachevées.

Mais Gœthe ne resta que quelques mois à Francfort et, au printemps de 1772, il partit pour Wetzlar où siégeait alors le « Reichskammergericht », sorte de cour de cassation jugeant en dernier ressort les procès pendants sur toute l'étendue de l'empire. L'intention du vieux conseiller était que son fils se perfectionnât ici dans la pratique du droit. Mais Gœthe s'occupa surtout, à Wetzlar, d'une jeune fille qu'il rencontra dans un bal champêtre et qu'il devait immortaliser peu après, sous le nom de Lotte, dans son fameux roman de *Werther*. Lotte, ou plutôt Charlotte Buff, fille du bailli de l'Ordre teutonique et l'aînée d'une nombreuse famille, avait alors vingt ans et était déjà fiancée à Kestner, un ami de Gœthe. « Elle était », nous dit ce dernier dans *Poésie et Vérité*, « du nombre de ces personnes qui, sans inspirer de violentes passions, semblent faites pourtant pour plaire universellement. » Le jeune avocat ne tarda pas à se lier avec elle d'une amitié, très pure d'ailleurs, comme en témoignent ses lettres à Charlotte et à Kestner, mais qui se transforma peu à peu chez lui en un violent amour. Quant à Charlotte, si elle éprouvait pour Gœthe une sincère affection, elle aimait son fiancé de toute son âme. C'était une situation sans issue. Gœthe le comprit et, cédant aux instances de Merck, il quitta Wetzlar. « Je pris », dit-il, « la résolution de m'éloigner volon-

tairement, sans attendre d'y être forcé par un concours intolérable de circonstances... Je me séparai de Charlotte, la conscience plus pure que lors de mon départ d'auprès Frédérique, mais non sans douleur. » *Werther* fut l'œuvre dans laquelle il déversa sa peine.

Gœthe rentre de nouveau au foyer paternel. Cette fois, le père espère que son fils va se consacrer sérieusement à sa profession d'avocat. Hélas! Sans doute, Wolfgang s'occupe de quelques affaires, mais il travaille surtout à des œuvres littéraires, d'abord à son fameux *Gœtz de Berlichingen à la Main de Fer,* dont il avait eu la première idée dès 1770 et auquel il n'avait cessé de penser depuis. Il l'écrit en six semaines, puis le remanie complètement sur les conseils de Herder et de Merck, et le publie enfin en 1773. Le succès est prodigieux: Gœthe se voit acclamé par toute la jeunesse, et la maison de la rue de la Fosse-aux-Cerfs devient comme un but de pélerinage pour tout ce qu'il y avait alors de « Sturmer-und-Draenger (1) ». Lavater (2), Klopstock lui-même, viennent rendre visite au jeune poète en qui l'on salue un émule de Shakespeare. Les princes de Weimar s'arrêtent à Francfort au cours d'un voyage et invitent Gœthe à les accompagner jusqu'à Mayence. Bref, il est déjà, à vingt-quatre ans, considéré comme un maître.

Peu après la publication de *Gœtz,* il compose en huit jours, à la suite d'une promesse faite à une jeune fille dont il est le « mari » dans des jeux de société, un drame tiré des *Mémoires* de Beaumarchais et intitulé *Clavigo;* il travaille à son *Faust,* il se propose d'écrire un *Prométhée,* un *Mahomet,* un *Juif-Errant,* œuvres qui restèrent d'ailleurs à l'état de fragments ou même de simples projets. Il commence à étudier Spinoza, le grand philosophe panthéiste, dont la pensée exercera sur son esprit une ineffaçable influence.

C'est dans ces travaux qu'il cherche à oublier la peine que lui a causée son aventure de Wetzlar. Car sa passion pour Charlotte ne s'éteignit pas de si tôt. Il conserva longtemps au-dessus de son lit le portrait silhouette de Lotte et, bien qu'elle eût, dans l'intervalle, épousé Kestner, il désirait la revoir. Ajoutons que, de retour à Francfort, il s'était lié avec Maximilienne Brentano, charmante jeune femme mariée à un homme bien plus âgé qu'elle, et qui, intellectuellement bien supérieure à son mari, passionnée d'art et de poésie, eût pu

(1) On désigne par l'expression presque intraduisible de « Sturm-und-Drang » (mot à mot: « tempête et assaut ») un mouvement littéraire qui s'étend de 1770 jusque vers 1790 et qui se caractérise par la négation de toutes les règles, la recherche de l'originalité à tout prix. Les « Sturmer-und-Draenger » sont les écrivains de cette tendance; parmi les plus remarquables, il faut citer, outre Gœthe et Schiller à leurs débuts, Klinger, Lenz, Wagner et le peintre Müller.

(2) Ecrivain et prédicateur suisse, célèbre à son époque par ses poésies religieuses et surtout par sa *Physiognomonie* ou art de connaitre le caractère d'après la conformation du crâne.

facilement devenir pour Gœthe une seconde Charlotte. Aussi prit-il, à regret, le parti de ne plus la voir, « dans l'intérêt de leur repos à tous deux ». Toutes ces circonstances étaient peu faites pour lui rendre le calme. Il allait même parfois jusqu'à songer au suicide. Finalement, il eut recours au « vieux remède de bonne femme » dont il avait usé déjà pour oublier Kaetchen Schœnkopf : il jeta le trop-plein de son cœur dans l'immortel roman *Les souffrances du jeune Werther,* qui parut en septembre 1774 et dont le succès dépassa encore celui de *Gœtz*. Désormais, Gœthe était célèbre non seulement dans sa patrie, mais même à l'étranger.

L'année suivante, 1775, est une période décisive de la jeunesse de Gœthe, période de nouvelle crise sentimentale, plus forte que les précédentes, et qui décida de tout son avenir. Les visites à la maison de la rue de la Fosse-aux-Cerfs devenaient de plus en plus nombreuses. La bonne société de Francfort et des environs faisait naturellement fête au poète dont le nom était sur toutes les bouches : c'était à qui l'inviterait à ses réceptions. De là résultait une vie assez turbulente, fort peu bourgeoise, très peu selon le goût du père de Gœthe. Mme Aïa, de son côté, venait de marier l'année d'avant sa fille Cornélia et aurait bien voulu fixer définitivement à Francfort son cher Wolfgang. Elle ne voyait pour cela qu'un moyen : le marier. Déjà, elle avait cru trouver dans la jeune Anna Sybilla Munch la bru tant désirée. Mais la bonne mère s'abusait : malgré toute son amitié pour cette amie de sa sœur, Gœthe ne pensait nullement à l'épouser et Mme Aïa dut laisser au grenier le vieux berceau qu'elle songeait déjà à en tirer. Mais, à une soirée donnée par la veuve d'un riche banquier, Mme Schœnemann, Gœthe fut présenté à la fille de cette dernière, Lili, alors âgée de seize ans et demi, et qui fit sur lui une très forte impression. Elle, de son côté, ne tarda pas à ressentir pour lui une inclination assez vive. Peut-être y avait-il là surtout un sentiment de vanité, un peu de fierté d'avoir su capter le cœur d'un homme célèbre et que chacun se disputait. Mais ce sentiment fit bientôt place à un sincère et profond amour. Quant à Gœthe, il se prit vite pour Lili d'une passion aussi violente que celle qu'il avait éprouvée pour Charlotte. Il lui semblait que son âme, si longtemps agitée, avait trouvé un point où se fixer. Il y eut même des fiançailles en règle, pour lesquelles, il est vrai, l'assentiment des deux familles fut enlevé plutôt par surprise. Puis, au cours d'un voyage en Suisse dans lequel l'entraînent deux de ses amis, les frères Stolberg, Gœthe rend visite à sa sœur Cornélia. Celle-ci, qui se trouve peu heureuse dans sa nouvelle existence, lui déconseille le mariage : le devoir de son frère est, selon elle, de préserver Lili, de se préserver lui-même d'une mésaventure. Mais Gœthe ne l'écoute guère. Partout, il ne cesse de penser à sa fiancée. A son retour, il la retrouve, lui semble-t-il, plus belle, l'esprit plus mûri. Cependant, il

commence à douter qu'une union avec Lili puisse faire leur bonheur à tous deux. D'autre part, la jeune fille est poussée par sa mère à rompre avec cet avocat-poète, moins riche qu'elle, et qui sourit peu comme gendre à la veuve du banquier. Le vieux Gœthe n'aime pas non plus sa future belle-fille, qu'il trouve trop grande dame. Gœthe enfin sent obscurément, inconsciemment, que le désir de vivre pleinement, librement, qui est le fond de ce qu'on a appelé son « égoïsme », s'accorde mal avec le mariage, qu'une union définitive serait, à ce moment, une entrave à son génie, à l'entier développement de sa personnalité, et il s'efforce d'oublier Lili. Il se guérit peu à peu de son amour, par le travail littéraire. Il écrit *Erwin et Elmire, Stella, Claudine de Villa-Bella,* il commence *Egmont,* il compose de nombreuses poésies. Enfin, la rupture a lieu : le 20 septembre, il disait à Lili « sept mots » (?) et c'était fini (1).

Mais le meilleur remède en amour, a-t-on dit, c'est encore la fuite. Un mois plus tard, le jeune duc Karl August de Weimar, de nouveau de passage à Francfort, invite le poète à venir le voir dans sa résidence. Gœthe saisit l'occasion. D'ailleurs, il ne se plaît plus à la maison paternelle. La bonne Mme Aïa obtient pour lui du vieux conseiller, qui ne voit pas d'un bon œil son fils partir à la cour d'un prince, la permission d'aller passer quelques semaines à Weimar. Gœthe part le 2 novembre. Les quelques semaine durèrent près d'un demi-siècle !

* * *

Ici se termine la première période de la vie de Gœthe, la plus intéressante pour quiconque estime avec nous que les années d'enfance et d'adolescence ont presque toujours une importance décisive et que « l'enfant est le père de l'homme ». Gœthe conserva, en effet, dans son âge mûr et même dans sa vieillesse, les dons puissants et variés que nous lui avons vus déjà : sa curiosité toujours en éveil, son esprit ouvert à toutes les influences, son cœur accessible à toutes les émotions avec, cependant, une parfaite maîtrise de soi, ses prodigieuses capacités de travail et son merveilleux génie poétique. L'action de l'âge et des circonstances nouvelles parmi lesquelles il va vivre ne fera que mettre un peu plus de calme dans l'exubérance de sa jeunesse, lui faire prendre des manières de plus en plus posées, de plus en plus « olym-

(1) Lili semble s'être d'ailleurs consolée assez facilement : trois ans plus tard, elle épousait un banquier de Strasbourg, Friedrich von Dürkheim. Elle n'oublia pourtant pas son fiancé de jadis et, dans ses dernières années, elle parlait encore de lui comme de son inoubliable ami. Gœthe la revit un an après son mariage ; il la trouva, dit-il dans une lettre à Mme de Stein, jouant avec un enfant de deux mois, et elle lui parut assez enfant elle-même. Il fut satisfait d'apprendre que la « bonne créature » était parfaitement heureuse, ayant un mari actif, riche et considéré.

piennes ». Son esprit évoluera, son extérieur changera, mais le fond intime de sa nature restera à peu près le même.

Nous serons donc plus bref sur les périodes qui vont suivre, nous réservant de traiter plus en détail l'œuvre et la pensée de Gœthe dans la seconde partie de cette étude.

A Weimar

Le jeune et intelligent duc Karl August de Weimar devint très vite un véritable ami pour Gœthe et chercha bientôt à fixer définitivement le poète à sa cour. En 1770, il le nommait conseiller de légation avec 1.200 thalers de traitement (environ 4.500 francs), puis il l'éleva au rang de conseiller secret et, quelques années plus tard, le choisit pour premier ministre après l'avoir fait anoblir par l'empereur François-Joseph II.

Voici donc Gœthe « homme d'Etat » ou, plus modestement, principal administrateur d'un petit pays qui comptait alors à peu près 100.000 habitants. Le scandale fut grand, parmi les milieux officiels de Weimar, de voir un simple bourgeois parvenir, grâce à la faveur du prince, à une si haute situation, — d'autant plus grand que Gœthe, au moins dans les premières années, se souciait fort peu du decorum, pas plus, d'ailleurs, que Karl August. « Le duc », dit Gœthe dans ses *Conversations avec Eckermann,* « était alors très jeune, et il faut avouer que nous faisions un peu les fous. Il ressemblait à un vin généreux, mais encore en pleine fermentation. Il ne savait quel emploi faire de ses forces et nous fûmes souvent sur le point de nous casser le cou. Courir à bride abattue par dessus les haies, les fossés et les rivières, se fatiguer pendant des journées entières à monter et à descendre les montagnes, passer ensuite la nuit à la belle étoile, camper auprès d'un feu dans les bois : c'étaient là ses goûts. »

L'existence agitée de Gœthe ne l'empêchait d'ailleurs pas de s'acquitter très sérieusement de ses fonctions administratives. Du reste, la fermentation dont il parle dans le passage que nous venons de citer cessa bientôt, aussi bien chez le duc que chez lui, et tous deux donnèrent à l'Allemagne et même à l'Europe d'alors ce rare exemple d'un prince rêvant pour son pays une gloire plus haute que celle des armes, se souciant du bonheur de son petit peuple, et d'un ministre le secondant fraternellement, le dirigeant même parfois dans ses nobles entreprises. Relevons, pendant que nous sommes sur ce sujet, le reproche de servilisme, de courtisanerie, souvent adressé à Gœthe et auquel il a lui-même, sur la fin de sa vie, répondu en ces termes :

« On dit que je suis un courtisan, un valet de cour. Qu'est-ce que cela signifie ? Est-ce que je sers un tyran, un despote ? Est-ce que je

sers un souverain qui ne vit que pour satisfaire ses désirs aux dépens du peuple? Voilà un demi-siècle que je suis uni au grand-duc par l'amitié la plus profonde, un demi-siècle que je travaille et lutte avec lui; mais je mentirais en disant que le grand-duc ait jamais cessé un seul jour d'agir pour le bien du pays, de s'efforcer d'améliorer la situation de chacun de ses sujets. Pour lui personnellement, qu'avait-il donc de sa situation princière, sinon les charges et la peine? Sa demeure, son habillement, sa table, sont-ils meilleurs que ceux d'un particulier aisé? Qu'on aille dans nos villes maritimes, et l'on verra la cuisine et la cave d'un notable négociant mieux pourvues que les siennes. Si l'on veut à toute force que je sois l'esclave d'un prince, je me console en pensant que je suis celui d'un prince qui, lui-même, est l'esclave de l'intérêt général de son peuple. » (*Conversations avec Eckermann.*)

Au point de vue de la carrière littéraire de Gœthe, ces premières années de Weimar sont peu brillantes. Un auteur du temps déclare même, en 1780, que l'auteur de *Gœtz* et de *Werther* n'est plus qu'une célébrité éteinte. Ses amis même s'inquiètent. Le temps lui manque, en effet, pour travailler à des œuvres importantes, et il ne compose guère que quelques ballades, les « Lieder » de Mignon, le poème d'*Ilmenau* et des pièces de circonstances destinées au théâtre d'amateur qu'il avait organisé au château de Weimar.

Une liaison, qui commença presque dès son arrivée à la cour de Karl August et qui resta près de six ans purement platonique, eut sur Gœthe une très grande influence: ce fut celle qu'il entretint avec Mme de Stein, la femme du grand-écuyer du duc, « une personne véritablement intéressante », dit Schiller dans une lettre à son ami Kœrner, « et dont je comprends que Gœthe se soit tellement attaché à elle. Belle, elle n'a jamais dû l'être, mais sa physionomie a une douceur sérieuse, une franchise toute particulière, tout son être respire le bon sens, le sentiment et la vérité. » La passion qu'elle inspira à Gœthe fut si forte que lui-même l'appelle une « maladie ». Mais ce fut une maladie qui devait l'amener peu à peu à la possession d'une vertu dont il avait absolument besoin pour vivre et pour produire, c'est-à-dire à la mesure, à cette « sophrosyné » que les Grecs considéraient comme la qualité suprême. C'est, jusqu'à un certain point, à l'action exercée par Mme de Stein sur son esprit que nous devons cette parfaite œuvre d'art qu'est l'*Iphigénie*.

*
* *

Cependant, au bout d'une dizaine d'années de cette vie toute remplie d'occupations souvent ingrates, Gœthe sentit le besoin d'un délassement. Plus d'une fois déjà, il avait voulu voir l'Italie, cette seconde

patrie de l'homme moderne, cette terre classique de la beauté. Ce désir s'empara à nouveau de son âme, avec une puissance irrésistible. Il partit le 3 septembre 1786, visita Venise, Naples et la Sicile, et vécut de longs mois à Rome. Ce séjour en Italie fut d'une importance capitale pour son évolution intellectuelle. Ce fut pour lui une véritable renaissance, « comme s'il venait de guérir », dit-il lui-même, « d'une terrible maladie ». L'effervescence de la période de « Sturm-und-Drang » disparut tout à fait pour faire place à la pondération, à la paix. Désormais, ses modèles artistiques ne furent plus Ossian ni Shakespeare, mais les Grecs, avec leur génie tout de clarté et d'harmonie. Aussi la plupart des œuvres qu'il composa ou remania en Italie et dans les années suivantes, les *Elégies romaines, Torquato Tasso* et surtout *Iphigénie,* peuvent-elles être considérées comme une remarquable synthèse du goût antique et du caractère national allemand.

Gœthe ne rentra à Weimar que le 18 juin 1788, pour y mener dorénavant une existence calme, consacrée entièrement au travail littéraire et scientifique. De ses fonctions administratives, il ne conserva que celles qui l'intéressaient tout particulièrement et ne s'occupa plus guère que des établissements scientifiques et artistiques du grand-duché, tels que l'Université de Iéna, le théâtre, les mines d'Ilmenau, etc.

C'est peu de temps après son retour d'Italie que Gœthe fit la connaissance de celle qui devait, pendant 28 ans, être sa fidèle compagne, Christiane Vulpius, alors simple ouvrière fleuriste, avec laquelle il contracta, au grand scandale de la haute société (pourtant assez dissolue) de Weimar, au vif dépit de M^me^ de Stein, pour qui sa passion s'était singulièrement refroidie, ce qu'il nommait un « mariage de conscience », ce que nous appelerions aujourd'hui une union libre. Parmi toutes les femmes qu'a aimées Gœthe, il n'en est pas qui aient été aussi maltraitées par les historiens littéraires que la pauvre Christiane, à qui sa situation « irrégulière » a valu toutes sortes de calomnies, dues pour la plupart à la jalousie de M^me^ de Stein. On commence cependant à lui rendre justice et à reconnaître qu'elle fut bien la femme qu'il fallait au poète. La mère de Gœthe elle-même, bien qu'un peu déroutée au début, se prit d'une vive affection pour sa belle-fille non officielle dès qu'elle la connut personnellement, et elle écrivait en 1795 à son fils qui lui annonçait qu'elle allait être de nouveau grand-mère (1) : « Mes félicitations pour la prochaine venue d'un nouveau citoyen du monde — il n'y a qu'une chose qui m'ennuie, c'est de ne pas pouvoir faire part de la naissance de mon petit-fils dans le journal — ni organiser à cette occasion une petite fête officielle ; — enfin,

(1) Gœthe avait eu, en 1789, un premier fils de Christiane, Auguste.

puisqu'il n'y a rien de parfait sous le soleil, je me console en pensant que mon Wolfgang est plus heureux ainsi que dans un mauvais mariage. Embrasse pour moi ta compagne (1) et le petit Auguste... » Innombrables sont les passages de lettres de Mme Aïa où celle-ci ne parle de Christiane qu'avec la plus sincère, la plus tendre amitié. D'ailleurs, le témoignage de Gœthe lui-même suffit amplement à laver la mémoire de Christiane des médisances de Mme de Stein. Son amour pour sa femme s'exprime éloquemment dans ses *Elégies romaines,* et, plus naïvement, dans ses lettres à ses amis (2). Et quand Christiane meurt, le 6 juin 1816, l' « impassible » Gœthe qui, quelques moments avant qu'elle s'éteignit, était tombé à genoux près du lit de l'agonisante, et, lui saisissant les mains, s'était écrié douloureusement: « Tu ne me quitteras pas! Non, non, tu ne peux pas me quitter! », Gœthe écrit dans son *Journal* ces quelques lignes, singulièrement expressives dans leur brièveté: « Mort de ma femme. Dernière lutte terrible de sa nature. Elle trépassa vers midi. Vide et silence de mort en moi et autour de moi. »

Dans la paix du foyer domestique, Gœthe travaille à ses grandes œuvres. Il publie, en 1788, *Egmont,* en 1790 *Torquato Tasso* et des fragments du *Faust.* D'un court voyage à Venise (1790), il rapporte les *Epigrammes vénitiennes.* En 1792, il se laisse décider par Karl August à l'accompagner à l'armée du duc de Brunswick, et suit, en observateur attentif, cette *Campagne de France* dont il publiera plus

(1) Mme Aïa emploie l'expression « Bettschatz », dont le pittoresque n'est guère traduisible en français.

(2) Citons encore le gracieux petit poème allégorique où il raconte l'origine de cette liaison:

Trouvaille

Par la verte forêt
Je m'en allais seulet,
A l'aventure,
Quand j'aperçus soudain,
Tel un œil enfantin
Sous la ramure,

Une charmante fleur.
Sa riante couleur
Brillant dans l'ombre
Comme un astre en la nuit,
Comme une étoile luit
Dans le ciel sombre.

Je voulus la cueillir,
Mais avec un soupir
La fleur jolie
Dit: « Tu vas me briser,
Pour voir tôt se faner
Ma douce vie! »

Touché de sa candeur,
Je déterre la fleur
Et je l'emporte.
Puis, aussitôt rentré
Chez moi, je la plantai
Près de ma porte.

Dans mon calme jardin
Je l'admire, matin
Et soir, sans cesse.
Toujours elle fleurit
Et toujours me sourit
Avec tendresse.

(Traduction R. Darsiles).

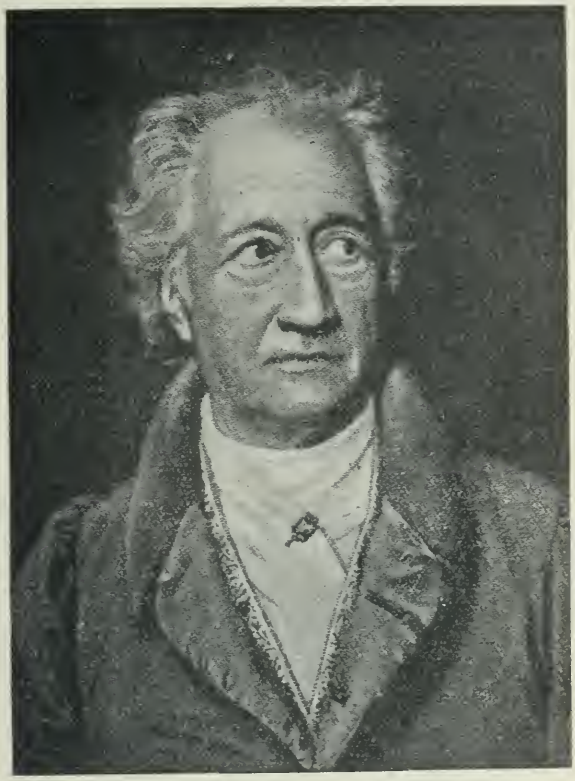
tard (1822) une intéressante relation (1). L'année suivante, il assiste au siège de Mayence, où il écrit, pour se distraire, une traduction en vers du vieux *Roman de Renard;* puis il rentre à Weimar qu'il ne quittera désormais plus guère que pour un court voyage en Suisse (1797).

* * *

En 1794, Gœthe se lia avec son jeune rival Schiller, le poète déjà célèbre des *Brigands* et de *Don Carlos,* qui, depuis quelques années, était professeur à l'Université de Iéna. Entre les deux écrivains s'établit une amitié qui ne finit qu'avec la mort et qui exerça sur chacun d'eux une influence des plus fécondes. En effet, le tempérament, le caractère du réaliste Gœthe et de l'idéaliste Schiller se complétaient à merveille. Pour Gœthe surtout, cette amitié fut, comme il le dit lui-même, « un nouveau printemps, une seconde jeunesse ». Tous deux s'excitent mutuellement au travail, rédigent ensemble la revue *Les Heures,* ainsi que les acerbes épigrammes des *Xénies* où ils fouaillent tous les mauvais littérateurs de l'époque. Tous deux rivalisent dans la ballade, au point que l'année 1797 porte, dans l'histoire de la littérature allemande, le nom de « Balladenjahr » (année des ballades). En même temps Gœthe termine et publie un roman commencé depuis longtemps, *Les années d'apprentissage de Wilhelm Meister,* donne son célèbre poème d'*Hermann et Dorothée,* compose de nouvelles scènes du Faust, traduit le *Mahomet* et le *Tancrède* de Voltaire, et entreprend une trilogie dramatique sur la Révolution française, dont il n'achève que la première partie, *La Fille naturelle.* C'est, pour Gœthe, l'époque de la pleine maturité.

La mort de Schiller, survenue en 1805, lui fut un coup terrible. « Je viens de perdre la moitié de moi-même », écrivait-il peu de jours après. Sa douleur fut violente et profonde, et, une fois de plus, son remède fut le travail, un travail acharné, dans les domaines les plus divers de la science et de l'art. Il se livre à des recherches sur l'optique, sur la théorie des couleurs, l'ostéologie, la géologie, la météorologie, la métamorphose des plantes, etc. Il compose deux romans, les *Affinités électives* et les *Années de Voyage de Wilhelm Meister,* il rédige son autobiographie, *Poésie et Vérité,* il aime même encore, écrit un recueil de sonnets en l'honneur de la jeune Minna Herzlieb, consacre toute une partie de son *Divan Oriental-Occidental* (imité de la poésie persane et arabe) à sa passion pour Marianne de Villemer (1815), et plus tard, en 1823, chante son dernier chant d'amour dans

(1) C'est dans cet ouvrage que se trouve la phrase, si souvent citée, de Gœthe après la bataille de Valmy : « De ce lieu et de ce jour date une nouvelle époque dans l'histoire du monde, et vous pourrez dire : J'y étais ».



l'*Elégie de Marienbad,* inspirée par Ulrique de Levetzow. En outre, il entretient une correspondance des plus étendues, s'intéresse à tout le mouvement intellectuel de l'époque, lit chaque jour la matière d'un volume in-8, et surtout ne cesse de travailler à son *Faust,* dont il publie la dernière partie en 1831.

La vieillesse de Gœthe, malgré les deuils qui le frappèrent (1), fut sereine, d'une sérénité dont il faut chercher la source principale dans ce labeur opiniâtre qui lui faisait oublier les souffrances infligées par le sort à quiconque vit longtemps. De partout affluaient vers sa maison, comme vers un lieu de pèlerinage, les admirateurs du patriarche, de l' « Olympien » de Weimar.

Il avait 83 ans quand il mourut, le 22 mars 1832, après quelques jours de maladie. Ses dernières paroles furent, paraît-il, pour demander qu'on ouvrît le volet de la fenêtre, « afin qu'il y ait plus de lumière ». De là le pathétique « Plus de lumière! » si souvent cité et qui, bien qu'il ne soit sans doute qu'une légende, exprime bien l'aspiration de toute sa vie.

II. — L'œuvre et la pensée de Gœthe

L'œuvre de Gœthe est considérable (2) et des plus variées. L'auteur de *Faust* fut, en effet, un esprit à peu près universel (3). Il s'est essayé avec succès dans presque tous les domaines de l'activité intellectuelle, et dans certains même il a créé d'impérissables chefs-d'œuvre. Nous ne pouvons évidemment, dans cette modeste brochure, étudier en détail les divers aspects de son génie. Nous l'examinerons seulement en tant que poète, dramaturge, romancier et savant.

---

(1) Il avait perdu en 1808 sa mère, en 1816 sa femme (avec qui il avait fini par se marier légalement, peu de jours après la bataille de Iéna). Il avait vu mourir, en 1828, celui qui avait été son bienfaiteur et son ami, le grand-duc Karl August, en 1830 la grande-duchesse Louise, pour qui il avait eu toujours la plus profonde vénération. Cette même année, son fils Auguste était mort à Rome, laissant une veuve et trois enfants, qui contribuèrent à égayer les dernières années de la vieillesse de Gœthe.

(2) La grande édition de Weimar, en voie de publication, comprend déjà plus de 100 volumes, dont 50 consacrés aux œuvres proprement dites.

(3) Poète, romancier, auteur dramatique, critique littéraire, critique d'art, savant, musicien, dessinateur, polyglotte, homme d'Etat, directeur de théâtre et acteur, orateur (comme en témoigne le discours qu'il prononça à la loge maçonnique de Weimar lors de la fête funèbre organisée en mémoire du poète Wieland), homme de sport même, Gœthe peut être considéré comme un rare specimen d'homme complet.

Le poète

Comme poète, Gœthe a excellé principalement dans la poésie lyrique et dans le « lied », et sa grande source d'inspiration a été l'amour. Car, comme on l'a vu par sa biographie, Gœthe fut toute sa vie — je ne dirai pas l'esclave ni le jouet de la passion, car il sut toujours, en fin de compte, s'en rendre maître — mais un fervent de la femme, un adorateur plus ou moins platonique (suivant les circonstances) de la beauté ou de la grâce féminines. Comme le dit très bien M. Henri Lichtenberger dans l'introduction de son excellente édition des *Poésies lyriques de Gœthe et de Schiller*, Gœthe « a connu l'amour sous toutes ses formes et a su rendre, dans ses vers, toutes les nuances de ce sentiment si complexe et si variable. Il a décrit les premiers éveils du cœur, les incertitudes, les émois et les transports de la passion naissante, comme les tendresses idéales ou la joie paisible et sereine de l'amour heureux et satisfait; ses vers chantent la jeune fille innocente et pure, qui ne sait rien de la vie et s'abandonne naïvement au sentiment qui l'agite, ou bien encore la femme accomplie, amie et consolatrice de l'homme qu'elle guide et soutient sur le chemin de la vérité et du devoir. » Les « lieds » de Gœthe, dont Beethoven disait qu'ils « le poussaient à composer », qu'ils « portaient leur mélodie en eux », sont des modèles du genre.

Ses ballades se distinguent par une merveilleuse variété de rythmes et de style, par une langue harmonieuse, par des images tour à tour gracieuses ou tragiques. Citons, parmi les plus connues, *Le Roi de Thulé* (plus tard insérée dans le *Faust*), *Le Pêcheur*, *Le Roi des Aulnes* (1), *Le Chanteur*, *l'Apprenti Sorcier*, *La Fiancée de Corinthe*, *Le Dieu et la Bayadère*, etc...

---

(1) On lira peut-être avec quelque intérêt notre essai de traduction en vers de cette célèbre ballade :

Le Roi des Aulnes

Qui chevauche si tard par cette nuit obscure
Où le vent siffle ? C'est un père et son enfant.
L'enfant, dans l'ombre a peur : son père le rassure,
Et dans ses bras il le serre bien, tendrement.

— Pourquoi caches-tu donc, mon enfant, ton visage?
— Père, ne vois-tu pas, là-bas, près du ruisseau,
Le Roi des Aulnes qui guette notre passage?
Vois sa couronne et la traîne de son manteau!

— Mais non, mon fils, mais non, sur l'eau flotte la brume. —
« Cher enfant, viens-t'en donc avec moi. Nous jouerons
De beaux jeux, tu verras! Tous deux nous cueillerons
De merveilleuses fleurs, le soir, au clair de lune.

Hermann et Dorothée enfin occupe une place à part dans l'œuvre poétique de Gœthe et même dans toute la littérature allemande. C'est un des plus heureux essais qui aient été tentés pour adapter à un sujet moderne la forme homérique. « Etre un homéride, fût-ce le dernier de tous, cela est beau ! » s'écrie Gœthe dans le prologue de son poème. Il y a parfaitement réussi. On se figure vraiment, en lisant cette charmante idylle où le fils de l'hôtelier du Lion d'Or finit par épouser la jeune Dorothée qu'il a rencontrée parmi une troupe de fugitifs chassés de leur pays par la guerre, entendre un Homère allemand. Ce qui achève de rendre ce poème intéressant pour le lecteur français, c'est l'époque à laquelle Gœthe en a placé l'action, l'époque de la Révolution française, et le jugement qu'il porte sur cette dernière. Il reconnaît pleinement la haute valeur des idées qui animaient nos grands révolutionnaires, mais désapprouve la Terreur.

Le dramaturge

Peut-on bien appeler Gœthe un dramaturge? Ses grands drames, depuis *Gœtz de Berlichingen* jusqu'à *Faust,* sont plutôt des poèmes à forme dramatique que des œuvres convenant véritablement à la scène. Là où Gœthe est surtout homme de théâtre, par exemple dans *Clavigo* et dans les nombreuses comédies de circonstance composées à Weimar, il tombe à peu près au rang d'un Sardou ou même d'un Scribe. Nous négligerons ces productions d'importance tout à fait secondaire pour

---

Et ma mère a pour toi maint vêtement doré. »
— Père, n'entends-tu pas me parler à voix basse
Le Roi des Aulnes? — Non, calme-toi, mon aimé:
Dans la cime des pins c'est le vent d'est qui passe. —

« Bel enfant, veux-tu pas t'en venir avec moi?
Mes filles, qui le soir dansent sous les ramures,
Mes filles, tu verras, auront bien soin de toi,
Et tu t'endormiras, bercé par leurs voix pures. »

— Père, ne vois-tu pas, vois-tu pas, je te dis,
Les filles du Roi des Aulnes qui me font signe?
— Mais oui, je le vois bien, mon fils, là-bas s'alignent
Sur le bord du ruisseau quelques vieux saules gris. —

« Je t'aime ! Ta beauté, ta divine innocence
Me charment, et la force aura raison de toi ! »
— O père, le Roi des Aulnes me fait violence !
O père, il me saisit ! O père, sauve-moi ! —

Le père, en frissonnant, le cœur plein de détresse,
A travers nuit et vent, presse plus vite encor
Son cheval. Dans ses bras l'enfant gémit sans cesse.
Enfin voici la ferme ! — Hélas ! l'enfant est mort.

ne nous occuper que de *Gœtz,* d'*Egmont,* d'*Iphigénie* et surtout de *Faust.*

Gœtz de Berlichingen est l'histoire dramatisée et idéalisée d'un gentilhomme franconien du XVI^e^ siècle, un de ces chevaliers-brigands, à l'humeur batailleuse, continuellement en guerre avec leurs voisins et même avec l'empire, et qui ne se faisaient pas scrupule de détrousser les riches marchands dont les convois passaient trop près de leur demeure. Gœthe en fait le dernier représentant du moyen âge chevaleresque sur son déclin, d'un temps de transition où des natures comme Gœtz, entrées en conflit avec la société moderne en voie de formation, succombent fatalement. Les caractères des personnages sont fortement tracés, le tableau de l'époque est merveilleusement dessiné et plein de vie, mais l'ensemble forme plutôt une série de fresques remarquables qu'un véritable drame.

Dans *Egmont,* Gœthe met à la scène, non sans prendre également de grandes libertés avec l'histoire, un épisode de la révolte des Pays-Bas contre la domination espagnole. Le vaillant Egmont, qui veut défendre les droits des provinces néerlandaises, est jeté en prison par le tyrannique duc d'Albe. C'est en vain que Claire (un touchant type de jeune fille, proche parente de la Marguerite de *Faust*) essaie de soulever le peuple pour délivrer l'homme qu'elle aime et qui a si noblement soutenu la cause de la liberté. Egmont, victime de sa généreuse imprudence, sera exécuté. Ce drame, qui renferme de réelles bautés, est, comme celui de *Gœtz,* une succession de scènes d'un réalisme saisissant, mais peu ou point rattachées les unes aux autres.

Au contraire, *Iphigénie en Tauride* est un poème et un drame parfaits. Gœthe revient ici à la conception dramatique des tragiques grecs et de nos grands classiques. L'action est une et se déroule en quelques heures, dans le bois sacré qui précède le temple de Diane dont Iphigénie est la prêtresse. Gœthe a emprunté à Euripide le plan de sa tragédie, mais il a transformé totalement le caractère du personnage principal ainsi que le dénouement. L'Iphigénie grecque, rusée, passionnée, avide de vengeance, n'a pas un trait de commun avec l'héroïne du poète allemand, toute de droiture et d'abnégation. De même, ce n'est plus l'intervention de Minerve qui sauve Oreste et Pylade venus en Tauride pour enlever la statue de Diane, c'est Iphigénie elle-même qui, par sa franchise, sa magnanimité, triomphe du farouche roi Thoas et le décide à la laisser retourner en Grèce avec les deux prisonniers. La forme de l'œuvre est antique, mais les personnages sont d'esprit essentiellement moderne, ainsi que l'idée dominante, exprimée par Oreste vers la fin de la pièce: « La violence et la ruse, qui font l'orgueil de l'homme, sont réduites à néant par la loyauté d'une grande âme, et la confiance spontanée et naïve accordée à un noble cœur se trouve récompensée. »

* * *

Avec *Faust,* nous arrivons à l'œuvre capitale de Gœthe, celle à laquelle il travailla pendant soixante ans et où il mit le plus de sa pensée, non sans la voiler parfois d'impénétrable mystère.

Le sujet de *Faust* est emprunté à une vieille légende populaire allemande, déjà mise à la scène par l'écrivain anglais Marlowe, et d'après laquelle un certain Dr Faust (qui, d'ailleurs, a existé réellement mais n'a pas accompli, bien entendu, tous les exploits de sorcellerie que lui attribua la renommée) aurait conclu avec le diable un pacte par lequel celui-ci s'engageait à exécuter tous ses ordres, à réaliser tous ses souhaits, et cela pendant une durée de vingt-quatre ans; après quoi, l'âme de Faust devait lui appartenir. Quand sonna, pour ce dernier, l'heure fatale, raconte la légende, les démons s'emparèrent de son âme, et l'on retrouva le corps gisant, horriblement mutilé, sur un tas d'immondices.

Gœthe, qui de bonne heure avait été attiré par cette figure légendaire et à qui Faust apparaissait comme un symbole de l'esprit humain possédé du désir de pénétrer toujours plus avant dans la connaissance de toutes les énigmes de l'univers, Gœthe a merveilleusement transformé l'antique légende et lui a donné une signification profonde. A la suite d'un pari conclu entre Dieu et Méphistophélès, l'Esprit du Mal, ce dernier va tenter Faust et essayer de le détourner de la bonne voie. Au début du drame, le Dr Faust se trouve dans un état d'indicible découragement: rien dans sa vie, pas même la science, ne lui a procuré les satisfactions d'essence supérieure dont il a soif. Il est même tout près du suicide. Le moment est favorable pour Méphistophélès. Celui-ci s'introduit, sous la forme d'un barbet, dans le cabinet de Faust, se dévoile à lui et le décide assez facilement à accepter un pacte, qui diffère essentiellement de celui de la légende. En effet, Faust pose ses conditions: si Méphistophélès peut étouffer en lui toute aspiration vers le mieux, de telle sorte qu'il se satisfasse pleinement des jouissances matérielles, de telle sorte qu'il se contente du plaisir du moment, alors, mais alors seulement, Faust appartiendra au démon. Ce dernier se met immédiatement à l'œuvre. Il propose à son compagnon les joies bruyantes de la crapuleuse débauche: Faust s'en détourne avec dégoût. Il lui fait connaître l'amour (c'est l'émouvant et célèbre épisode de Marguerite), mais, dans le cœur de Faust, cet amour, d'abord sensuel, se transforme et s'épure, sans qu'il y trouve d'ailleurs le contentement, mais seulement le remords. Afin de séduire Faust par l'appât des honneurs, il le conduit (dans la deuxième partie du drame) à la cour de l'empereur, mais il échoue encore dans sa tentative. Du reste, il est près de perdre son influence sur Faust.

Jusqu'ici, ce dernier l'avait suivi docilement, croyant lui commander alors que, au fond, il était mené par lui. Mais quand, malgré les objections et le refus de Méphistophélès, il ordonne à celui-ci d'évoquer l'Hélène grecque, Faust a recouvré sa volonté autonome. Il s'affranchit complètement de sa domination lorsqu'il conquiert sur la mer un vaste territoire et que, par son activité personnelle, il crée pour ainsi dire un nouveau monde. Cette fois, voyant en esprit ce que sera l'avenir, il a l'avant-goût du suprême bonheur et se déclare satisfait : satisfait non pas par les grossiers ou vains plaisirs que Méphistophélès a pu lui offrir, mais par le libre exercice de son énergie créatrice. Il meurt, et, malgré la résistance des démons, son âme est emportée au ciel par les anges.

Telle est, très sommairement, l'idée fondamentale de cette grande œuvre, une œuvre aussi vaste et aussi profonde que la *Divine Comédie* du Dante, et que nul ne peut se flatter de bien comprendre dans toutes ses parties. Gœthe y a posé, en effet, une foule de problèmes qui exerceront longtemps encore la sagacité des commentateurs. N'a-t-il pas déclaré lui-même que son *Faust* est « quelque chose d'incommensurable » et que tous les efforts que l'on peut faire pour le pénétrer entièrement resteront vains ?

Le romancier

Gœthe n'a composé que quatre romans (et quelques nouvelles), mais n'eût-il même écrit que *Werther,* il mériterait une des premières places parmi les romanciers allemands. Cette œuvre est, en effet, une des meilleures dans le genre, un peu démodé aujourd'hui mais très en vogue à la fin du XVIII[e] siècle, du roman par lettres. Nous avons déjà indiqué brièvement dans quelles circonstance ce livre fut écrit, et l'histoire de la fatale passion de Werther pour Lotte ainsi que le suicide (1) du héros sont connus de tout le monde. Nous ne nous y arrêterons donc pas, mais avant de passer à *Wilhelm Meister,* citons cependant ce que Gœthe, dans sa vieillesse, disait de cette œuvre de jeunesse : « C'est un être que j'ai nourri avec le sang de mon propre cœur. Il y a là assez de mes émotions intimes, assez de sentiments et de pensées pour suffire à six romans en dix volumes (2). Je n'ai relu qu'une fois ce livre et me garderai de le relire. Ce sont des fusées

(1) Ce dénouement a été inspiré à Gœthe par le suicide d'un jeune homme du nom de Jérusalem qu'il avait connu à Wetzlar, et qui, comme Gœthe pour Charlotte, nourrissait une passion malheureuse pour la femme d'un de ses amis.

(2) Gœthe exagère !

incendiaires, je me trouverais fort mal de cette lecture, et je ne voudrais pas retomber dans l'état maladif d'où il est sorti. »

De *Wilhelm Meister,* on ne connaît guère en France que l'épisode de Mignon, popularisé par l'opéra d'Ambroise Thomas, et le fameux lied :

« Connais-tu le pays où fleurit l'oranger ?... »

Quant au roman lui-même, il a été chez nous l'objet des jugements les plus contradictoires. George Sand, par exemple, y voit « un adorable conte », tandis qu'Edmond Scherer déclare que c'est « le comble de l'ennui ». Il faut bien reconnaître que c'est une œuvre essentiellement allemande, et qui n'a rien de commun avec ce que nous entendons ordinairement sous le nom de roman. Il manque d'unité, il fourmille de digressions (réflexions sur l'art, le théâtre, la poésie, la religion, l'éducation) qui déroutent le lecteur français habitué à la marche rapide de l'action. Pour le fond, c'est, suivant l'expression du critique allemand Hettner, « une odyssée de l'éducation personnelle, un aventureux voyage à travers les plus dangereux écueils, mais un voyage terminé par un heureux retour ». Cette odyssée nous conduit dans les milieux les plus divers, noblesse, monde des acteurs, gens du peuple. Les caractères sont tracés de main de maître, les scènes pleines de vie et de mouvement abondent, mais l'ensemble produit une impression plutôt fatigante.

Beaucoup moins intéressante est la suite que Gœthe donna, en 1827, à *Wilhelm Meister,* sous le titre de *Les Années de Voyage de Wilhelm Meister.* C'est, selon l'expression d'un de ses biographes, « un véritable arsenal de symboles ». Il en est de même pour les *Affinités électives,* autre œuvre de vieillesse, au sujet de laquelle la critique n'est pas encore parvenue à se mettre d'accord : tantôt on déclare immoral ce tableau des mystérieuses attractions par lesquelles des âmes se sentent irrésistiblement entraînées l'une vers l'autre ; tantôt on voit dans la mort d'Ottilie et d'Edouard un hommage rendu par Gœthe aux lois de la morale sociale traditionnelle.

En somme, Gœthe, comme romancier, reste pour la postérité l'auteur de *Werther,* et cela suffit amplement à sa gloire.

Le savant

Gœthe s'est, de tout temps, intéressé aux sciences, et s'est livré à de sérieuses études d'anatomie, de minéralogie, de botanique, de géologie et même d'optique. Quelques parties de son œuvre scientifique sont sans doute contestables — sa *Théorie des Couleurs,* entre autres, par laquelle il se flattait de détrôner Newton, n'est qu'une hypothèse

ingénieuse, mais radicalement erronée (1) — mais, dans le domaine des sciences naturelles, il est arrivé à des résultats remarquables.

Il fut un des premiers qui, comme le dit Haeckel dans ses *Enigmes de l'Univers,* reconnurent « le rapport intime de toutes les formes organiques » et parvinrent « à la conviction d'une origine naturelle commune. Dans sa célèbre *Métamorphose des Plantes* (1790), il faisait dériver les diverses formes de plantes d'une plante originelle et les divers organes d'une même plante d'un organe originel, la feuille. Dans sa théorie vertébrale du crâne, il essayait de montrer que le crâne de tous les vertébrés — y compris l'homme! — était constitué de la même manière par certains groupe d'os, disposés selon un ordre fixe, et qui n'étaient autre chose que des vertèbres transformées. Des études approfondies d'ostéologie comparée avaient conduit Gœthe à la ferme certitude de l'unité d'organisation; il avait reconnu que le squelette de l'homme est constitué d'après le même type que celui de tous les autres vertébrés, « formé d'après un modèle qui ne s'efface un peu que dans ses parties très constantes et qui, chaque jour, grâce à la reproduction, se développe et se transforme ». Gœthe tient cette transformation pour la résultante de l'action réciproque de deux forces plastiques: une force interne centripète de l'organisme, la « tendance à la spécification » et une force externe, centrifuge, la « tendance à la variation » ou « l'idée de métamorphose »; la première correspond à ce que nous appelons aujourd'hui l'*hérédité,* la seconde à l'*adaptation.* Combien Gœthe, par ces études de philosophie scientifique sur « la formation et la transformation des corps organisés de la nature », avait pénétré profondément dans leur essence et combien, par suite, on peut le considérer comme le précurseur le plus important de Darwin et de Lamarck, c'est ce qui ressort des passages intéressants de ses œuvres que j'ai rassemblés dans la quatrième leçon de mon *Histoire de la Création naturelle.*

Jusqu'à la fin de sa vie, Gœthe ne cessa de s'intéresser à ces questions scientifiques, comme en témoigne une jolie anecdote rapportée par Eckermann. C'était le 2 août 1830: la nouvelle de la révolution de Juillet venait de parvenir à Weimar où elle causait une grande émotion. « Eh bien! cria Gœthe à Eckermann dès qu'il le vit entrer, que pensez-vous de ce grand événement? Le volcan a fait explosion, tout est en flammes, ce n'est plus un débat à huis clos! » — « C'est une terrible aventure! » répondit le brave Eckermann. « Mais pouvait-on s'attendre à une autre fin, dans de telles circonstances et avec un pareil ministère ? » — « Je crois que nous ne nous entendons pas, mon cher », dit alors Gœthe, « il s'agit bien de cela ! Je vous parle de la

(1) Il paraît que, cependant, les peintres y peuvent puiser plus d'une précieuse indication.

discussion qui a éclaté en pleine Académie entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire! » On comprend facilement la joie que Gœthe devait éprouver à voir ses théories, longtemps combattues, enfin adoptées et défendues par un savant comme Geoffroy Saint-Hilaire, et que, devant ce triomphe d'une cause à laquelle il avait consacré tant d'années de sa vie et qu'il pouvait à bon droit considérer comme sienne, il fit bon marché des événements politiques (1).

III. — La pensée et l'influence de Gœthe

En abordant cette dernière partie de notre étude, de beaucoup la plus délicate à traiter et qui a fait, à elle seule, le sujet de gros volumes, nous devons prévenir le lecteur que rien n'est plus difficile à saisir et à résumer que la pensée de Gœthe. Nous nous bornerons donc à indiquer ici quelques-uns des aspects principaux de cette pensée.

L'anecdote racontée plus haut montre déjà que Gœthe se souciait assez peu de la politique. On lui en a fait souvent un reproche. Les Allemands surtout regrettent que leur grand classique soit resté à peu près insensible aux humiliations infligées à l'Allemagne par Napoléon, qu'il n'ait vu dans les morts qui couvraient le champ de bataille de Iéna qu'une magnifique occasion d'étudier l'ostéologie, qu'il ne se soit pas passionné pour la lutte de sa patrie contre l'oppression étrangère. C'est que, comme le dit M. Henri Lichtenberger dans les pages auxquelles nous avons déjà emprunté une citation, « développer harmonieusement toutes les facultés, toutes les énergies de l'âme, tel était le but suprême que Gœthe s'était donné et qu'il assignait aussi à tous les hommes. Il ne concevait le progrès de l'humanité que comme un progrès esthétique. Que chacun travaille à l'œuvre de sa propre perfection, de son affranchissement intérieur: plus les individus seront parfaits, et plus aussi progressera la société humaine. Dès lors, tous les changements extérieurs et apparents, tous les bouleversements politiques et sociaux, qui ne peuvent qu'entraver cette évolution intérieure, apparaissent à Gœthe comme des agitations stériles, sans influence réelle et profonde sur les destinées de l'humanité. Il ne voyait dans l'histoire, « dans celle du passé comme dans celle du présent, qu'un tissu d'absurdités, une masse de folies et de méchancetés ».

Du reste, Gœthe s'est défendu lui-même des accusations d'indifférence au sort de sa patrie, d' « antipatriotisme », portées contre lui,

(1) Notons encore que le dernier écrit sorti de la plume de Gœthe fut précisément un résumé de ce débat entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire.

dans divers passages de ses *Conversations avec Eckermann,* par exemple dans le suivant :

« Comment aurais-je pu écrire des chants de haine sans haine? Et, entre nous, je ne haïssais pas les Français, quoique je remercie Dieu de nous en avoir délivrés. Comment moi, pour qui la civilisation et la barbarie sont des choses d'importance, aurais-je pu haïr une nation qui est une des plus civilisées de la terre et à qui je dois une si grande part de ma propre culture intellectuelle?.

« C'est d'ailleurs une chose bizarre que la haine nationale. C'est toujours parmi les individus situés au plus bas niveau de civilisation que vous la trouverez le plus énergique et le plus ardente. Mais il y a une hauteur à laquelle elle s'évanouit ; on est là, pour ainsi dire au-dessus des nationalités et on ressent le bonheur ou le malheur d'un peuple voisin comme le sien propre. Cette hauteur convenait à ma nature et, longtemps avant d'avoir atteint ma soixantième année, je m'y étais fermement établi. »

Et sur le « patriotisme » du poète, Gœthe dit, dans une autre conversation :

« Le poète, comme homme, comme citoyen, aimera sa patrie, mais la patrie de sa puissance *poétique,* de son action poétique, c'est le Bon, le Noble, le Beau, qui n'appartiennent à aucune puissance spéciale, à aucun pays spécial, et qu'il saisit et développe là où il les trouve. Il ressemble en cela à l'aigle dont le regard plane librement au-dessus des diverses contrées et à qui il est indifférent que le lièvre sur lequel il se précipite coure en Prusse ou en Saxe.

« Et qu'est-ce que cela signifie : aimer sa patrie? et qu'est-ce que signifie : agir patriotiquement? Quant un poète s'est efforcé toute sa vie de combattre les préjugés, de détruire les opinions étroites, d'éclairer l'esprit et de purifier le goût de son peuple, de donner à ce dernier des sentiments et des idées plus nobles, que pouvait-il faire de mieux, comment pouvait-il agir plus patriotiquement? »

Au point de vue politique, Gœthe est en somme un « intellectuel », et ce n'est, certes, pas nous qui l'en blâmerons. Qu'avec cela il y ait chez lui une certaine tendance conservatrice, le fait n'est pas niable. Mais ceux qui voudraient voir en lui un ferme soutien de la tradition (1) se tromperaient du tout au tout. Jamais esprit n'a été plus indépendant que celui de Gœthe ; il suffit pour s'en convaincre de lire son *Faust* et de voir quelles acerbes critiques il met dans la bouche de son Méphistophélès, qui souvent exprime les propres idées de l'auteur.

En philosophie, Gœthe est disciple de Spinoza, c'est-à-dire pan-

(1) On a même pu trouver dans Gœthe, principalement dans ses *Années de Voyage de Wilhelm Meister,* des conceptions qui ressemblent sur plus d'un point à celles du socialisme moderne.

théiste. Pour lui, comme pour le grand penseur hollandais, Dieu et le monde sont inséparables, « la matière n'existe jamais, ne peut jamais agir sur l'esprit, et l'esprit jamais sur la matière ». Il ne croit donc pas au Dieu personnel des prêtres, et c'est une étrange aberration ou un singulier parti-pris que de vouloir faire un chrétien croyant de celui qui s'est déclaré lui-même un « non chrétien décidé ». « Celui qui possède la science et l'art », dit-il, « celui-là a également de la religion! Celui qui ne possède ni l'un ni l'autre de ces deux biens, que celui-là ait de la religion! »

La religion de la science et de l'art, n'est-ce pas là la véritable religion future de l'humanité?

* * *

Il nous reste à montrer, d'une manière très sommaire, quelle fut l'influence de Gœthe sur le XIX[e] siècle. Nous avons déjà, en citant une opinion autorisée, fait voir le rôle qu'il a joué dans le domaine scientifique, et le court exposé que nous avons donné de sa conception philosophique suffit pour faire comprendre qu'il puisse être à bon droit un précurseur de la philosophie moniste d'un Haeckel (1). Voyons maintenant quelle action son œuvre a exercée sur la littérature et sur l'art.

On peut affirmer tout d'abord qu'il a, avec Schiller, régénéré la poésie et le théâtre allemands, et qu'une bonne partie de la littérature allemande du XIX[e] siècle s'inspire de lui, soit pour la pensée, soit pour la forme. Jean-Paul Richter, dans son *Titan,* essaie de rivaliser avec le *Wilhelm Meister;* Tieck, dans ses *Pérégrinations de Franz Sternbald,* et, plus tard, Gottfried Keller, dans son *Henri le Vert,* imitent plus ou moins consciemment cette même œuvre. Lenau écrit, lui aussi, un *Faust.* De nos jours même, on voit un Gerhart Hauptmann tenter de donner, avec son *Florian Geyer,* un pendant à *Gœtz de Berlichingen.* La poésie exotique des Ruckert, des Platen et autres n'a été que le développement de la tendance dont le *Divan oriental-occidental* fut le point de départ. Nous pourrions multiplier les exemples, mais on connaît trop peu en France la littérature allemande pour qu'il nous soit possible d'insister davantage sur ce sujet. Ajoutons que Gœthe n'a pas influé seulement sur les écrivains, mais aussi sur les artistes allemands, principalement sur Beethoven à qui il apparaissait « grand, majestueux, toujours en *ré majeur* ». Beethoven composa une partition d'*Egmont* et songea très sérieusement à écrire la musique de *Faust.*

En dehors de l'Allemagne, l'influence de Gœthe n'a pas été moins

(1) Il serait intéressant aussi d'étudier l'influence de Gœthe sur Nietzsche, mais nous ne pouvons ici qu'indiquer ce point.

profonde. Rappelons que c'est par la lecture de *Gœtz* que Walter Scott se sentit entraîné vers le genre de roman dans lequel il devait s'illustrer, que Byron dédia à l'auteur de *Faust* son *Manfred* et s'inspira du personnage de Méphistophélès dans son *Deformed Transformed,* que l'œuvre et la pensée de Gœthe eurent une action décisive sur le grand Carlyle. En Italie, nous trouvons Manzoni, qui se déclare un admirateur passionné du poète allemand. En France (1) enfin, Mme de Staël consacre une bonne partie de son livre *De l'Allemagne* à analyser en détail les principaux chefs-d'œuvre du maître de Weimar. Mais les deux œuvres que nos compatriotes admirent le plus, dès qu'ils les connaissent, sont *Werther* et *Faust. Werther* est un des livres que Bonaparte emporte avec lui en Egypte, et c'est de ce roman que le vainqueur d'Iéna s'entretint avec le poète lors de la fameuse entrevue qu'il eut avec lui à Erfurth. Le *René* de Chateaubriand, l'*Adolphe* de Benjamin Constant, l'*Obermann* de Senancour, le *Raphaël* de Lamartine sont des frères du rêveur de Wetzlar, et George Sand célèbre Lotte. *Faust* hante véritablement l'esprit de nos romantiques, de Gérard de Nerval (qui en donne une excellente traduction), de Musset, de Théophile Gautier, de Nodier, de Quinet, et même de Victor Hugo dont le Claude Frollo présente plus d'une analogie avec le héros du drame de Gœthe ; il inspire à Berlioz sa *Damnation,* qui a, certes, une autre allure que la pâle historiette sentimentale à laquelle Gounod a osé donner le titre de *Faust ;* il enthousiasme jusqu'aux peintres (Delacroix, Ary Scheffer). Des philosophes eux-mêmes, Victor Cousin, et, plus tard, Renan et Taine, subissent l'influence de la pensée de Gœthe, que l'auteur de *L'Intelligence* et de *La Philosophie de l'Art* appelle « le maître de tous les esprits modernes ». Et cette influence n'est pas près de disparaître, puisqu'on la retrouve chez les écrivains les plus dissemblables de notre époque, chez un Anatole France comme chez un Maurice Barrès.

* * *

Nous voudrions conclure. Mais quelle conclusion vaudrait ce jugement porté sur Gœthe par un écrivain allemand qui n'estimait guère ses compatriotes, par le philosophe et poète Nietzsche, qui écrivait, dans son *Crépuscule des Idoles:*

« *Gœthe.* — Evénement non pas allemand, mais européen... Ce qu'il voulait, c'était la *totalité ;* il combattit la séparation de la raison et de la sensualité, du sentiment et de la volonté... ; il se disciplina pour atteindre à l'être intégral ; il se *fit* lui-même... Gœthe concevait un

(1) Voir sur ce sujet l'étude véritablement définitive de M. Fernand Baldensperger, *Gœthe en France.* (Hachette, 1904.)

homme fort, hautement cultivé, habile à toutes les choses de la vie physique, se tenant lui-même bien en main, ayant le respect de sa propre individualité, pouvant se risquer à jouir pleinement du naturel dans toute sa richesse et toute son étendue, assez fort pour la liberté; homme tolérant, non par faiblesse, mais par force, parce qu'il sait encore tirer avantage de ce qui serait la perte des natures moyennes; homme pour qui il n'y a plus rien de défendu, sauf du moins la faiblesse, qu'elle s'appelle vice ou vertu... Gœthe est le dernier Allemand pour qui j'ai du respect. »

RAYMOND DARSILES.

NOTE BIBLIOGRAPHIQUE

Signalons ici, pour les lecteurs désireux d'étudier Gœthe plus à fond, outre les traductions de ses *Œuvres* par Porchat (10 vol., Paris, 1871-74), de ses *Mémoires,* par H. Richelot (4 vol., Paris, s. d.), des *Conversations avec Eckerman,* par Délerot (2 vol., Paris, 1863) et dans sa *Correspondance avec Schiller,* par M^me^ de Carlowitz (2 vol., Paris, 1863), les ouvrages français suivants:

F. BALDENSPERGER. — *Gœthe en France,* Paris, 1904.
BARBEY D'AUREVILLY. — *Gœthe et Diderot,* Paris, 1880. (Ereintement!)
BOSSERT. — *Gœthe, ses précurseurs et ses contemporains,* Paris, 1889.
BOSSERT. — *Gœthe et Schiller,* Paris, 1889.
CARO. — *La Philosophie de Gœthe,* Paris, 1866.
TH. CART. — *Gœthe en Italie,* Paris, 1881.
CHUQUET. — *Etudes de littérature allemande,* Paris, 1900.
FIRMERY. — *Gœthe,* Paris, 1890.
A. HÉDOUIN. — *Gœthe, sa vie et ses œuvres,* Paris, 1866.
E. LICHTENBERGER. — *Etude sur les poésies lyriques de Gœthe,* Paris, 1882.
MÉZIÈRES. — *Gœthe; les œuvres expliquées par la vie,* Paris, 1895.
MONTÉGUT. — *Types littéraires et fantaisies esthétiques,* Paris, 1882.
E. ROD. — *Essai sur Gœthe,* Paris, 1898.
SAINTE-BEUVE. — *Causeries du lundi,* II. — *Nouveaux lundis,* III.
P. DE SAINT-VICTOR. — *Les Femmes de Gœthe,* Paris.
E. SCHERER. — *Etudes sur la littérature contemporaine,* II et VI, Paris.
M^me^ DE STAEL. — *De l'Allemagne.*
P. STAPFER. — *Gœthe et ses deux chefs-d'œuvre classiques,* Paris, 1881.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant: Ernest REYNAUD.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 13
= *15 Septembre 1909* =

Pierre DUPONT

Par GABRIEL CLOUZET

Pierre Dupont à 40 ans, par J.-F. LAYRAUD.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth — Victor Méric — Francis Jourdain
R. de Marmande — François Crucy — Elie Faure
Georges Pioch — Gustave Hervé — Paul Signac
Hubert Lagardelle — Maurice Robin — L. et M. Bonneff
Mme Hubert Lagardelle — Manuel Devaldès — A. Delannoy
Gaston Syffert — Miguel Almereyda — Paul Cornu
Amédée Dunois — Raymond Darsiles — Dispan de Floran
A. Silvestre — Han Ryner — Victor Dave
Adrien Wasseige — J.-G. Prod'homme — Gabriel Clouzet
Camille de Sainte-Croix — Roubanovich — Georges Normandy
Poinsot, etc.

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès
BAKOUNINE, par Amédée Dunois
BAUDELAIRE, par Gaston Syffert
Jules DALOU, par Paul Cornu
Gustave FLAUBERT, par Henri Bachelin
P.-J. PROUDHON, par Maurice Harmel
Gustave COURBET, par Maurice Robin
GŒTHE, par Raymond Darsiles

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 1er octobre : **PELLOUTIER**

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Daumier**
Karl Marx	**Maupassant**	**Michelet**
Blanqui	**Dickens**	**Seurat**
Edouard Manet	**Jules Vallès**	**A. de Vigny**
Victor Hugo	**Henry Becque**	**Verlaine**
Wagner	**Flourens**	**Buchner**
Jules Laforgue	**Eugène Carrière**	**Gogol**
Corot	**Lavroff**	

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Rochetaillée en 1830.

Pierre Dupont

Les Précurseurs

« Le public aime à se rendre compte de l'éducation des esprits auxquels il accorde sa confiance. On dirait qu'il est poussé en ceci par un sentiment indomptable d'égalité : tu as touché notre cœur ! il nous faut démontrer que tu n'es qu'un homme, et que les mêmes éléments de perfectionnement existent pour nous tous », écrivait Charles Baudelaire en tête de la première édition de *Chants et Chansons*, par Pierre Dupont (Houssiau, 1842). Pierre Dupont, en effet, n'était qu'un homme, à peine homme de lettres, bien qu'il eût une culture suffisante. Mais ce qui le rendait cher à Baudelaire et à tous les artistes de cette époque, si brutalement comprimés par l'égoïsme bourgeois, c'était cette humanité, ce don de soi qui éclatait dès ses premiers vers d'une inspiration tour à tour tendre et vigoureuse, avec des qualités d'artiste inconscient, de révolté farouche et ingénu. Son âme primitive, fortifiée aux

spectacles de la nature, réflétait sans qu'il s'en doutât toutes les aspirations philosophiques de son temps. L'âge d'or était pour lui dans l'avenir. Le présent avait sombré dans un matérialisme vaniteux et utilitaire. Les mœurs et la mode de la jeunesse de Louis-Philippe répugnaient à sa simplicité, et les maximes du jour: « Enrichissez-vous!» « Chacun chez soi! » « Chacun pour soi! » déposaient dans les esprits un ferment d'orgueil et de domination. C'était l'avènement de la société industrielle et capitaliste dans laquelle se jetaient avec crocs et ongles les Gobseck, les du Tillet et les Rastignac.

D'autre part, le génie plébéien de Pierre Dupont s'était éveillé à Lyon au contact des foules ouvrières. La cité du tissage était toute frémissante encore des terribles insurrections où dix mille chefs d'ateliers et cinquante mille ouvriers s'étaient rués sur la ville basse, portant sur leur drapeau: *Vivre en travaillant ou mourir en combattant.* Pierre Dupont avait mené lui-même la rude existence des canuts, et, en même temps que les impressions champêtres de son enfance, il apportait dans le foyer d'idées sociales l'âcre senteur des ateliers où avait langui son adolescence.

Des esprits généreux s'efforçaient alors de souder le nouveau monde à l'ancien. Mais la cassure faite par la Révolution subsistait; et la vie des peuples s'en allait par là comme d'un membre déchiré. Depuis la Restauration, les Chambres discutaient sur les biens nationaux, la liberté du culte, l'indemnité des émigrés, les interprétations de la Charte, les lois électorales et l'enseignement, toute l'œuvre de la Constituante remise en question. La grande pensée de la Révolution s'était évanouie dans vingt-cinq ans de guerres et de proscriptions. La nuit du 4 août avait fait le jeu des accapareurs et des acquéreurs de biens nationaux. Une nouvelle féodalité en était sortie plus âpre que l'ancienne, et les souffrances du peuple demeuraient enfouies à jamais dans les Cahiers de 1789.

Avec la monarchie de juillet, l'élection basée sur le cens marque nettement la séparation de la bourgeoisie et du peuple, et par conséquent accuse l'existence de ce quatrième état. Chateaubriand traduisant le malaise résultant de ce régime politique disait : « La France s'ennuie. Ce gouvernement n'a pas en lui de quoi se rendre coupable des méprises du génie ou des faiblesses de la vertu. Mais après tout, il faudra s'en aller. »

Pierre Dupont arrivait à Paris en 1841. L'année précédente Louis Blanc proclamait le travail élément générateur de la société (*L'Organisation du travail,* 1840), et Proudhon publiait : *Qu'est-ce que la propriété ?* tandis que Lamennais expiait à Sainte-Pélagie (janvier-décembre 1840) la hardiesse d'avoir dit aux ouvriers: « Vous n'avez que vos bras, mais vos bras sont à vous! » et d'avoir voulu, dans les *Paroles d'un croyant,* retremper l'Evangile aux sources populaires. Chateau-

briand lui-même tournait le dos au passé et, confiant à sa tombe le soin de la vérité, écrivait dans la nuit du 16 novembre 1841 : « Un état politique où des individus ont des millions de revenu, tandis que d'autres individus meurent de faim peut-il subsister quand la religion n'est plus là avec ses espérances hors de ce monde pour expliquer le sacrifice ? Il y a des enfants que leurs mères allaitent à leurs mamelles flétries faute d'une bouchée de pain pour sustenter leurs expirants nourrissons ! Il y a des familles dont les membres sont réduits à s'entortiller ensemble pendant la nuit faute de couverture pour se réchauffer. Celui-là voit mûrir ses nombreux sillons ; celui-là ne possédera que les six pieds de terre prêtés à sa tombe par son pays natal. Or, combien six pieds de terre peuvent-ils fournir d'épis à un mort. (*Mémoires d'outre-tombe,* tome VI.)

Nul n'a jugé cette époque avec plus d'exactitude et de hauteur que Chateaubriand dans le chapitre des Mémoires intitulé : l'*Avenir du Monde* (manuscrit de 1834) :

« La France et l'Angleterre comme deux énormes béliers frappent à coups redoublés les remparts croulants de l'ancienne société. Les doctrines les plus hardies sur la propriété, l'égalité, la liberté sont proclamées soir et matin à la face des monarques qui tremblent derrière une triple haie de soldats suspects. Le déluge de la démocratie les gagne ; ils montent d'étage en étage, du rez-de-chaussée aux combles de leurs palais, d'où ils se jetteront à la nage dans le flot qui les engloutira. »

L'élite des esprits était violemment tirée vers les couches profondes et douloureuses de la société, et, malgré l'optimisme de Louis-Philippe, dénonçait l'existence de cette partie de la population qu'on appelle plus spécialement le peuple. Les saint-simoniens effrayés du machinisme dévorateur et de l'oppression des richesses voulaient concilier le bonheur individuel avec le progrès des sciences. L'*Exposition* de Bazard, l'*Humanité* de Pierre Leroux, *Terre et Ciel* de Jean Reynaud, les harmonies de Charles Fourier étaient autant de remèdes encore incertains appliqués sur le cœur fatigué du vieux monde. « Le gentilhomme et le prêtre gênés tous deux par un entourage de préjugés traditionnels se sentaient pressés d'aller étudier les problèmes des temps nouveaux quelque part où ils pouvaient éliminer du calcul toutes les données étrangères. » (A. DE BROGLIE.)

Cabet obtenait une concession au Texas pour y jeter les fondements d'une société communiste, et le père Enfantin allait sur les bords du Nil tenter l'application du *Nouveau Christianisme* de Saint-Simon. Folies si l'on veut, mais folies héroïques pour le soulagement des hommes et l'entr'aide fraternelle. C'était l'époque où George Sand écrivait à la communauté de Ménilmontant : « Les bras énergiques des républicains feront la ville, les prédicateurs sacrés de Saint-Simon feront la cité. Je rêve aussi après la tempête un jour nouveau, un lever de soleil magni-

fique. Mon âme est pleine de contemplation et de vœux que le monde raille, les croyant irréalisables et funestes. »

D'une plume infatigable, Balzac fouillait la société de la Restauration et de Louis-Philippe comme un champ malsain. Victor Hugo avait publié *Claude Gueux* et *Le Dernier jour d'un condamné,* idées effarantes, le respect de la vie, graines d'humanité qui viennent seulement de fleurir chez nous. Dans les *Voix intérieures,* il prévoyait déjà avec son clair regard le positivisme d'Auguste Comte. Lamartine écrivait l'*Histoire des Girondins.* Béranger lançait ses strophes ironiques et apitoyées : *Le Vieux vagabond, Jacques éveille-toi.* George Sand et Eugène Sue inondaient le monde de leur prose niveleuse. Des hommes du peuple allaient monter au premier rang du journalisme et de l'assemblée : Proudhon, Michelet, Quinet, Raspail, Louis Reybaud, l'ouvrier Albert. Il y avait un immense besoin d'union. De tous côtés, à la tribune, dans la presse, dans la chaire se dressaient des apôtres de la paix sociale dont la sentimentalité éveille nos railleries d'hommes désabusés, mais dont les utopies sont les réalités d'aujourd'hui : les caisses de retraites, les coopératives, les sociétés de secours mutuels. Tandis que Cabet et Enfantin groupaient leurs phalanstères, Barbès et Blanqui fondaient *La Famille, Les Saisons,* et passaient du rêve à l'action en secouant par leurs hardis coups de mains la torpeur du pouvoir. Les rédacteurs de l'*Avenir* qui, selon l'expression de de Broglie, avaient pris pour tâche d'entraîner l'Église et l'État sur la pente d'une démocratie sans bornes et d'une liberté sans freins, Lamennais, Montalembert et Lacordaire s'étaient séparés avec la douleur des frères qui ne se comprennent plus. Lamennais au fond de son cachot se préparait à faire suivre sa rétractation d'apostrophes terribles : « Les Bourbons reviennent, ils reparaissent au milieu d'un peuple nouveau, entourés des solennelles antiquailles de l'ancien régime, de prélats anti-concordataires pleins des idées serviles d'autrefois, ennemis de tout ce que n'avait pas vu leur jeunesse, fiers de n'avoir rien appris depuis quarante ans ; de vieux abbés dont l'ambition moisie dans l'exil infectait les antichambres du château ; de valets aux genoux d'autre valets ; tout cela se remuait et fourmillait à la cour des fils de Louis XIV, comme des vers dans un cadavre. »

En restant dans l'orthodoxie, Lacordaire gardait la forte empreinte, l'accent prophétique de l'auteur du *Livre du peuple.* Il restait libéral en restant catholique. Surveillé, suspecté de ses supérieurs, son enseignement n'en demeura pas moins démocratique. Et lorsque en 1835 il sentit pour la première fois le cœur du peuple tout près du sien, dans la grande nef de Notre-Dame, son âme exhala dans un cri d'amour qui fit frissonner l'auditoire toute l'angoisse du moment : « Assemblée, que voulez-vous de moi ? La vérité. Vous ne l'avez donc pas en vous-même puisque vous la cherchez ici ! »

LES ANNÉES DE 48

Vers 1843, deux jeunes gens, deux amis embrasés par le génie oratoire du conférencier de Notre-Dame songeaient à prendre la robe de Dominicain et à le suivre dans son œuvre d'évangélisation sociale. C'étaient Pierre Dupont et Charles Gounod. Cette influence mystique était d'autre part combattue par le besoin d'indépendance que réclamait leur libre inspiration. Les premiers chants de Dupont avaient paru, et dans la société artificielle et jouisseuse de l'époque ces poèmes rustiques étaient déjà un affranchissement « et déjà les pianos bourgeois les répétaient avec une joie étourdie ». (CH. BAUDELAIRE.) Charles Gounod qui notait les airs de ces chansons disait à son ami assez incertain de la valeur de ses œuvres : « Tu es dans ta route ; là est ton génie. »

Ils se rencontraient dans un cabaret de la rue Guénégaud avec toute la jeunesse romantique d'alors. On voyait arriver chez le père Fricaud, Henry Murger, Champfleury, Théodore Barrière, Gérard de Nerval, Gustave Doré, Théophile Gautier, Théodore de Banville, Charles Baudelaire, etc... A cette époque, les artistes étaient avec le peuple, car ils souffraient de la même oppression des pouvoirs. Aux jours de juillet 1830, Berlioz s'échappait de sa loge de l'Institut pour courir aux barricades, et chacun savait bien que le génie n'est qu'au prix d'exprimer l'idéal d'une génération.

L'art se mêlait de plus en plus à la vie. Les artistes se souciaient à peine d'être des artistes, bien qu'ils le fussent malgré eux. Ils voulaient avant tout être des hommes et marcher avec l'humanité. Ce n'est que plus tard qu'ils devaient se risquer dans les salons de la princesse Mathilde et de Compiègne où Flaubert s'ennuyait tant.

Un jour de 1846, Pierre Dupont montra à Baudelaire, non à Gounod qu'il trouvait trop indulgent, une nouvelle chanson intitulée *Le Chant des Ouvriers*. Après l'épopée agreste des premières chansons, c'était l'épopée des villes, la glorification du travail et de l'effort, un énergique appel à la fraternité, un cri superbe d'amour et de pitié qui résumait toutes les tristesses de la vie ouvrière.

Nous dont la lampe, le matin,
Au clairon du coq se rallume,
Nous tous qu'un salaire incertain
Ramène avant l'aube à l'enclume,
Nous qui des bras, des pieds, des mains,
De tout le corps luttons sans cesse,
Sans abriter nos lendemains
Contre le froid de la vieillesse.

Aimons-nous, et quand nous pouvons
Nous unir pour boire à la ronde,
Que le canon se taise ou gronde,
Buvons (*ter*)
A l'indépendance du monde !

« Quand j'entendis cet admirable cri de douleur et de mélancolie, dit l'auteur des *Fleurs du mal,* je fus ébloui et attendri. Il y avait tant d'années que nous attendions une poésie forte et vraie ! Il est impossible à quelque parti qu'on appartienne, de quelques préjugés qu'on ait été nourri, de ne pas être touché du spectacle de cette multitude maladive respirant la poussière des ateliers, avalant du coton, s'imprégnant de céruse, de mercure, et de tous les poisons nécessaires à la création des chefs-d'œuvre, dormant dans la vermine, au fond des quartiers où les vertus les plus humbles et les plus grandes nichent à côté des vices les plus endurcis et des vomissements du bagne, de cette multitude soupirante et languissante *à qui la terre doit ses merveilles,* qui sent *un sang vermeil et impétueux couler dans ses veines,* qui jette un long regard chargé de tristesse sur le soleil et l'ombre des grands parcs, et qui, pour suffisante consolation et réconfort, répète à tue-tête son refrain sauveur: Aimons-nous. »

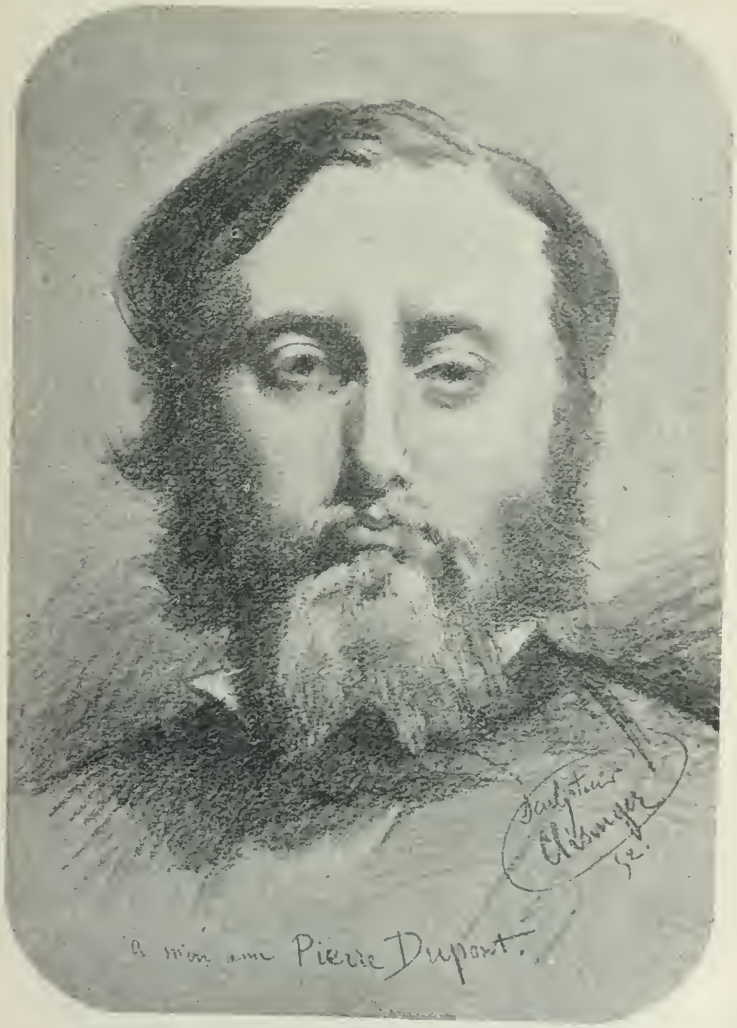
Ce refrain populaire : Buvons à l'indépendance du monde, devait être désormais le chant de combat des ouvriers. La Révolution de 1848 avait sa *Marseillaise* et Pierre Dupont continuait Rouget de Lisle.

« Il ne serait pas possible, écrit Ph. Audebrand, de composer avec vérité l'histoire de la Révolution de Février si l'on n'y mettait en vue le nom et la physionomie du jeune Lyonnais. Ce poète y a joué un rôle souvent plus éclatant que celui des généraux et des tribuns. Avant de réclamer la lutte, il avait prêché la fraternité, le besoin d'aimer et de s'unir. Il n'avait pas été écouté. Pierre Dupont disait en la préface de la Muse populaire : Comment un faiseur d'idylles a-t-il pu entendre ces bruits précurseurs ? Les pâtres sont tous un peu sorciers. La voix des eaux et des bois laisse leur esprit calme ; l'intérêt ne l'obscurcit pas, et, avec le hochement de tête que vous savez, ils vous diront leur avis des choses publiques aussi finement qu'un homme d'Etat. »

Le génie lyonnais avec ses velléités de révolte, son goût pour les choses du travail et les gens de métier animait ces strophes vigoureuses bientôt sues de tous :

Quel fruit tirons-nous des labeurs
Qui courbent nos maigres échines ?
Où vont les flots de nos sueurs ?
Nous ne sommes que des machines.

La dernière surtout est pleine de menaces pour la monarchie.



Pierre Dupont à 30 ans, par CLÉSINGER.

A chaque fois que par torrents
Notre sang coule sur le monde,
C'est toujours pour quelques tyrans
Que cette rosée est féconde.

Dès cette époque, Pierre Dupont était nettement républicain, avec quelque choses de plus. Il était alors, et demeurera le type le plus hautement sincère de ces hommes de 1848 dont la puissante vie intérieure rayonnait sur les faces d'apôtres : Saint-Simoniens, phalanstériens, socialistes, chrétiens, démocrates, communistes, tous ceux qui sont sortis de cette génération ont gardé au cœur quelque chose de ses grands rêves généreux.

« Un républicain de 48! Ce titre sonne comme une devise de noblesse aux oreilles des hommes bien nés de notre génération. Il nous rappelle notre devoir envers ceux dont la glorieuse défaite enfanta les victoires futures. Nous sommes les bénéficiaires de leur sacrifice, nous qui ne sommes entrés dans la République qu'après le labour et les semailles, pour goûter aux fruits de la moisson. Ne soyons pas comme ces enfants gâtés qui gaspillent le pain du foyer, sans songer aux sueurs tombées du front paternel. Jamais génération ne mérita mieux de l'histoire que cette génération trahie par le sort. Ces hommes avaient fait le plus généreux des songes. Ils croyaient de toutes les puissances de leur âme à la victoire de la raison. Ils mettaient du cœur dans la politique. Ils rêvaient l'homme frère de l'homme, toutes les haines abolies. Nous ne vaudrons quelque chose que par les côtés où nous leur ressemblerons; nous ne pècherons jamais qu'en cessant de nous inspirer de leur exemple. » (Henry Roujon. *Discours d'inauguration du monument de Pierre Dupont à Lyon,* 30 avril 1899.)

Leur philosophie sociale a trouvé son expression la plus complète dans les refrains populaires de *La Fille du peuple,* du *Sauvage* (1846). *Le Chant des Nations* (1847) reprenait avec plus d'âpreté et de vigueur le thème familier du poète : Guerre à la guerre.

Le jour des grands destins se lève
Au son du cuivre et du tambour.
O guerre ! c'est ton dernier jour !
Le glaive brisera le glaive,
Et du combat naîtra l'amour.

Et voici qu'à la face du pouvoir, déjà inquiet de ces chants qui traduisaient tout ce que pensait, ce que rêvait le peuple, et troublaient profondément la bourgeoisie, la même année un autre chant douloureux et véhément s'envola sur le monde.

Quand dans l'air et sur la rivière
Du moulin se tait le tic tac,
Lorsque l'âne de la meunière
Broute et ne porte plus le sac,
La famine, comme une louve,
Entre en plein jour dans la maison ;
Dans les airs un orage couve,
Un grand cri monte à l'horizon.

On n'arrête pas le murmure
Du peuple, quand il dit : J'ai faim,
Car c'est le cri de la nature :
Il faut du pain.

Cette fois le poète attaquait le problème économique à sa base, dans l'aliment universellement nécessaire, le pain sacré dont le moindre morceau est un effort de l'humanité et demeure le principe même de la vie.

C'est que le pain est nécessaire
Autant que l'eau, l'air et le feu.

Et chacun le savait trop dans cette année de 1847 où il valait sept sous la livre. Du fond du peuple, des villages, des faubourgs, partout où la faim plantait son noir drapeau, ce chant s'éleva ; il montait en clameur de colère avec les souvenirs des jours mauvais, des souffrances endurées, de la maladie au foyer, des labeurs sans espoir, des salaires misérables, du fond des usines et des campagnes désolées. Cette chanson du pain devançait le cri de Victor Hugo à l'Assemblée Constituante le 20 juin 1848 : « Il ne faut pas que le peuple souffre, il ne faut pas que le peuple ait faim ! » Le gouvernement eut peur et prenait déjà des mesures de répression. L'imprimeur n'osa pas faire paraître cette chanson que tout le monde savait déjà et dont on s'arrachait les copies. Pierre Dupont dans sa candeur de poète ne se doutait pas de la portée de son œuvre et s'étonnait de tant de précautions. En juillet 1847, il écrivait à son père : « J'ai fait une chanson intitulée *Le Pain*, dont j'ai vendu le droit de reproduction à l'éditeur de mes chansons en librairie. Je m'étais réservé la faculté de l'imprimer moi-même, la chose étant de vente facile et pouvant me procurer en peu de jours un petit bénéfice. Je l'avais fait imprimer, et au moment de tirer, l'imprimeur n'a pas osé mettre son nom à une chanson intitulée *Le Pain* dans les circonstances actuelles. »

L'heure était critique en effet pour la monarchie. L'orage couvait depuis trop longtemps, et la République naquit de l'éclair de Février. « Nous possédons de Pierre Dupont une lettre brève adressée à son père le 24 juin 1848, hachée d'émotion, toute haletante encore de la lutte pour la liberté, toute frémissante de jeune enthousiasme : « Mon

cher père, je viens de voir une révolution ou plutôt un déni de justice du pouvoir, une résistance légale de la minorité, l'appui du peuple, des fusillades et des protestations en masse, garde nationale en tête ; concession des Tuileries hier soir, un ministre nouveau, Molé et autres. Illuminations, joie et surprise, cinquante blessés par une décharge de fusils, cris : aux armes ; tocsin pendant la nuit, engagements vifs dans les faubourgs Saint-Martin, Saint-Denis, etc. Arrivée des Rouennais, attente des Lyonnais, barricades partout, municipaux enfoncés, 34e de ligne au peuple, musique en tête, jouant la *Marseillaise* ; les dragons et cuirassiers se rendant un à un dans nos bras aux applaudissements unanimes. La foule aux Tuileries ; gouvernement provisoire proclamé. Maréchal Gérard, chef de toutes les gardes nationales. Je ne m'attendais pas à entrer aux Tuileries si tôt. Je te donnerai des nouvelles ultérieures. C'est un beau jour ; pas de massacres, paix, concorde, tous à tous avec intelligence ; modération et respect du droit de chacun. Laisse-moi pour joie suprême embrasser cette joue qui a reçue les crachats des Cosaques. Le mot de Napoléon se réalise : Elle sera cosaque ou républicaine. J'ai vu qu'elle ne serait pas cosaque. »

Le 25 février Pierre Dupont écrivait la *République*, dont le refrain contient ce vers : « La République vient de Dieu », le jour même où Chateaubriand disait à Béranger qui était venu le voir rue du Bac : Eh ! bien, vous avez votre République ? — Oui, je l'ai, répondit Béranger, mais j'aimerais mieux encore la rêver que la voir. Les tragiques journées de juin devaient donner raison à ce désenchantement prématuré. La Révolution de Février ne profitait qu'à l'Europe qui s'embrasait à son tour à la voix des Herzen, des Mazzini et des Kossuth. Pierre Dupont qui rêvait la jeune République

> Douce comme une tourterelle,
> Formidable comme un rempart,

composa alors ce chant navré des *Journées de Juin* :

> La France est pâle comme un lis,
> Le front ceint de grises verveines ;
> Dans le massacre de ses fils,
> Son sang a coulé de ses veines ;
> .....
> Quatre jours pleins et quatre nuits,
> L'ange des rouges funérailles,
> Ouvrant ses ailes sur Paris,
> A soufflé le vent des batailles.

— Va-t'en, tu me fais horreur, toi qui viens de tirer sur les pauvres ! disait le représentant Lamennais à son neveu, officier de la garde natio-

nale. Un an après, le 9 juillet 1849, Victor Hugo rappelait à l'Assemblée législative qu'on était bien loin des espérances républicaines et que, depuis dix-huit mois, on avait vu le néant de bien des rêves. Malgré Lamartine, malgré Ledru-Rollin, malgré Louis Blanc et tant d'âmes généreuses, la République était devenue une marâtre pour les meilleurs de ses enfants. Les partis se proscrivaient ; c'était une nouvelle Terreur : le gouvernement de l'ordre exilait, déportait, emprisonnait.

Et cependant, ô sainte République,
Quoique aujourd'hui de ton pain noir nourri,
Chacun de nous pour ta gloire eût péri,
Et mourrait encor sans réplique.

Tel est le refrain de ce *Chant des Transportés*, chant de deuil qui semble un adieu aux illusions politiques du poète. Pierre Dupont n'estimait plus aucun régime si ce n'est celui de la bonté. L'Empire ne lui pardonna pas cette dernière illusion, et, au Coup d'Etat, il fut condamné à sept ans de déportation pour avoir crié un peu haut son indignation. Caché d'abord chez la princesse Mathilde avec le peintre Gudin, il fut arrêté peu après, séjourna quelque temps à la Conciergerie et fut gracié par l'entremise d'amis dévoués. Là, s'arrête la vie politique de Pierre Dupont. Cruellement déçu, il n'eut plus qu'un grand dédain pour l'action publique. Il enfouit ses espoirs brisés dans le fond de son cœur et revint à la nature qui, elle, ne trompe pas ceux qui la servent : « Je me laisse emporter par le courant général, disait-il, et j'oublie que la Saône et ses îles de saules ont des murmures plus doux. » Il ne renonçait pas cependant au devoir qu'il s'était tracé : La chanson au service de la vérité ; et dans sa préface d'œuvres nouvelles il écrivait : « Artistes, savants, ouvriers, paysans, un homme de ce temps-ci vient d'en faire l'aveu, la politique n'a pas de cœur. Il faut rompre avec ses traditions menteuses et inaugurer dans le monde par le travail, la science et l'amour le règne de la vérité. »

LES ANNÉES D'ENFANCE. — PREMIERS VERS

Pierre Dupont est né à Lyon le 23 avril 1821, l'année de Flaubert et de Dostoievsky, quai de l'Hôpital, 79 (aujourd'hui n° 31). Sa chambre touchait aux bâtiments de l'Hôtel-Dieu, et devant la fenêtre, le Rhône roulait ses larges ondes. C'est dans cet air qu'il respira le double amour de la nature et de la souffrance humaine. Ses parents étaient d'humbles artisans ainsi qu'en témoigne l'acte de naissance de Pierre-Antoine Dupont. « Le 24 avril 1821, par devant nous, maire de Lyon, a comparu sieur Jean-Baptiste Dupont, éperonnier, demeurant quai de l'Hôpital, 79, lequel a présenté un enfant mâle né hier matin à onze heures, de

lui comparant, et de demoiselle Marie Françon, son épouse, auquel enfant on a donné les prénoms de Pierre-Antoine. Présents, sieurs Sébastien Françon, épicier, demeurant place Saint-Clair, n° 5, aïeul de l'enfant, et Alexis Rivollet, marchand mercier, rue des Quatre-Chapeaux, n° 12, témoins majeurs, lesquels ainsi que le père ont signé le présent acte après lecture faite. »

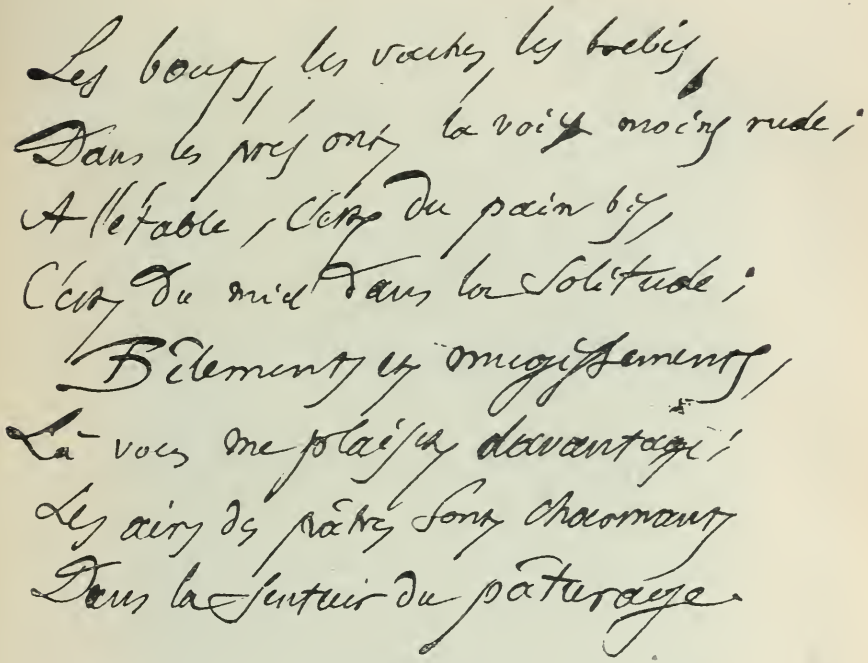
C'est un cousin germain de Jean-Baptiste Dupont, l'abbé Pierre-Antoine-Laurent, curé de Rochetaillée (Rhône), qui avait fait le mariage. Ce fut lui qui se chargea du petit Pierre-Antoine, son filleul, lorsque la mère mourut en 1825, après avoir mis au monde un autre fils, Sébastien Dupont, en 1823, et une fille, Louise Dupont, en 1825.

Qui veut comprendre le poète doit aller dans le pays du poète. Il faut avoir parcouru à pied les rives de la Saône où il grandit de 1825 à 1829 pour comprendre la forme du paysage qui lui était cher, qui s'était fixé dans ses yeux d'enfant, et dont il devait toujours garder avec la même fraîcheur de regard le souvenir idyllique au sein des villes ouvrières ; pour comprendre avec quelle force et quelle vérité il devait opposer les scènes rustiques, les libres travaux qui avaient impressionné sa rêveuse enfance, aux tâches monotones accomplies dans les ateliers de la Croix-Rousse.

L'oncle curé était un de ces prêtres affables et doux de la Légende Dorée. Sous la Terreur, il était venu du diocèse de Sens à Rochetaillée, où il resta plus de quarante ans. Il enseignait un peu le latin à son neveu, et pour le reste, s'en rapportait aux leçons de la nature qui n'a guère changé dans ce coin de terre pastorale. « Lorsque des hauteurs de Rochetaillée, le regard embrasse la rive opposée, il s'arrête volontiers sur une petite vallée orientée du levant au couchant entre le Mont Cindre et le Mont Thoux, et qui va en se rétrécissant, à mesure qu'elle s'éloigne de la Saône et que l'altitude augmente. » (*Les Rives de la Saône*, par E. de Rolland et D. Clouzet.)

Cette vallée semble avoir été oubliée dans notre siècle de vapeur et d'électricité. Le chemin de fer lui-même a honte de troubler le paysage de ses grondements, et dérobe son panache au pied des collines boisées pleines de sources et de nids. Au nord, les îles d'Albigny tendent leur large rideau de peupliers ; sur la rivière à gauche s'étagent les contreforts des monts du Lyonnais couverts d'un damier de riches cultures et de prairies.

Savez-vous la chanson des prés
Qui porte à la mélancolie ?
Allez l'entendre et vous verrez
Qu'elle est jolie.



La chanson des prés.

En face de Rochetaillée, sur la rive droite, les carrières de Couzon déploient leur géante muraille rougeâtre comme un théâtre antique. Parfois une mine explose dans le silence de la campagne. D'énormes blocs s'écroulent en avalanche et l'on n'entend plus que le pic des *Carriers* qui ont

> De grands yeux bleus qui ne savent pas feindre,
> Des cheveux roux et de l'or dans la voix,
> Grands pieds, des mains à trancher la montagne.

Toutes les hauteurs au delà des carrières sont hérissées de vignobles.

> Le terrain en pierre à fusil
> Résonne et fait feu sous l'outil.

Au temps du petit Pierre, avant le chemin de fer, la Saône était la grande voie commerciale entre Châlon et Lyon. Des trains de bois descendaient paresseusement au fil de l'eau, et des chalands chargés des futailles du Beaujolais étaient remorqués par des chevaux de halage dont les sonnailles retentissaient sur la berge. L'enfant emplissait ses yeux de ce spectacle, et tout le jour courait les champs où il taillait comme il voulait

Dans les avoines des musettes
Et dans les saules des sifflets.

L'abbé Laurent aurait bien voulu que son neveu fût prêtre, et c'est dans cette secrète ambition qu'il l'envoya, quand l'enfant atteignit ses dix ans, au séminaire de l'Argentière, sur les bords de la Brévenne. Pierre se montra le plus soumis et le plus appliqué des élèves ; c'est là qu'il écrivit ses premiers vers. Mais les grands parents Françon se défiaient de l'éducation littéraire. Ils désiraient qu'en bon Lyonnais, Pierre fit sa *pratique*, c'est-à-dire qu'on le mît chez un maître tisseur pour apprendre la fabrication. Ses études terminées, le jeune homme alla donc s'asseoir sur la dure *banquette* de la Jacquard. Mais la navette faisait un bruit d'hirondelle dans l'espace, et il dut quitter bientôt l'atelier de canut pour un bureau d'agent de change où il travailla quelquelques années docilement et sans ardeur. Par contre, il possédait un cahier vert à dos de toile où il recopiait ses poèmes d'une belle écriture, avec frontispice, hommages et dédicaces. Nous avons ce cahier sous les yeux. La première page porte une addition au crayon ; compte des vers que renferme le recueil ; la seconde est vierge et sert de garde à la troisième où est écrit en élégante anglaise : *Brises de la Saône*, poésies par P.-A. Dupont. L'encre a blanchi tandis que les feuillets ont jauni. Mais quelle foi on sent dans cette application, ce goût des choses parfaites, cette grande sincérité du cœur tourné déjà vers les événements, et s'exprimant dans les formes traditionnelles, selon le mode cher à J.-B. Rousseau et Casimir Delavigne. Le volume est dédié à M. Berryer, et la première pièce « à mon vénérable protecteur M. P.-A. Laurent », la seconde à M. Alphonse de Lamartine sur la mort de son père, chevalier de Saint-Louis, puis à M. Berryer après son discours sur la question d'Orient (novembre 1840), à mon ami Josephin Soulary, à M. Ingres, à M. Flandrin. Ce cahier contient une chanson intitulée *Désir* où revivent les souvenirs de Rochetaillée. Elle prit place plus tard dans l'œuvre de Pierre Dupont sous le titre : *Les bords de la Saône*.

Oh ! qui me rendra tes rivages
Saône que j'aime, et tes ombrages
De peupliers.

La dernière pièce est un poème à l'occasion des inondations de Lyon (1840) avec cette épigraphe où se sent encore l'influence du séminaire : « Pleure, Jérusalem ! » La famille du poète voyait avec inquiétude s'affirmer ces dangereux penchants. Seul, son frère, Sébastien Dupont, le comprenait et avait confiance en lui. Sa tendresse dévouée lui facilita son départ pour Paris où le poète devait se rendre par étapes. Il l'accompagna jusqu'à Neuville. Là, ils se jetèrent

Pierre Dupont à 36 ans.

(Photographie Armsbruster, Lyon.)

dans les bras l'un de l'autre, s'embrassèrent, pleurèrent longtemps, s'embrassèrent encore pour se séparer enfin et s'en aller chacun de son côté. Le plus clair du bagage de Pierre Dupont était une liasse de vers, dont le poème des *Deux Anges*. Pour gagner sa vie, Pierre dut encore entrer dans une place, puisque une lettre du 25 août de cette année 1841 porte l'en-tête de : Lehideux aîné, Métaux-Banque-Recouvrements. En octobre, il est vaguement pion dans une institution où il accepte bravement son sort : « Nous sommes au gros de la besogne, écrit-il à son père. Je donne des répétitions de 3e, 4e et 5e. Mes élèves m'aiment beaucoup et mes maîtres aussi. »

Les débuts matériels ne paraissent pas avoir été trop durs. Pierre était assisté de son fidèle Sébastien, et il avait un refuge à trois heures de Paris, à Saint-Brice, près Provins, pays de son père, où il trouvait

chez les grands-parents Dupont un foyer affectueux et gai. Il avait encore d'autres parents à Provins, et c'est là qu'il rencontra l'académicien Lebrun, l'auteur des *Templiers,* qui fut charmé des essais du jeune homme. Il lui découvrit un imprimeur, M. Lebeau, de Provins. Le poème des *Deux Anges* parut en 1842 et fut couronné par l'Académie française. Cette année, grâce à son frère Sébastien, Pierre Dupont put se payer un remplaçant et s'enfuir du régiment de dragons où pendant deux mois il fut un cavalier peu brillant. Enfin, le 24 décembre de cette année 1842, qui devait le libérer de toutes les servitudes, la protection de Lebrun le fit attacher aux travaux du dictionnaire de l'Académie.

Le poète allait donc pouvoir chanter, sans trop de souci du pain quotidien.

Pierre Dupont et Victor Hugo

Le succès des *Paysans,* chants rustiques, engagea Pierre Dupont à rompre sa chaîne, si légère cependant. Charles Baudelaire prétend que le poète doit vivre par lui-même et offrir une surface commerciale; il faut que son outil le nourrisse. L'auteur de la *Bénédiction* devait pourtant savoir ce qu'on estime les vers dans la vie courante, et quelle valeur commerciale ils représentent. On sait aussi ce qu'il en coûte aux inspirés, aux natures profondément artistes, de faire des travaux à la tâche; et ce que souffrit Pierre Dupont dans la suite, seule la correspondance intime nous le révélera bientôt. Sa famille, la plus unie qui ait jamais existé, ne lui fit jamais défaut; et, d'autre part, le poète, aux heures cruelles, trouva un sérieux réconfort dans des amitiés littéraires telles que celle de Victor Hugo. Leur première entrevue a été rapportée de bien des manières par les faiseurs d'anecdotes. La version exacte se trouve dans une lettre de Dupont adressée à un ami qui avait, selon l'habitude, quelque peu agrémenté l'épisode: « Je vous remercie d'avoir fait revivre dans mon cœur un souvenir aussi charmant que celui de ma première visite accompagnée de mes verselets à Victor Hugo. Comme l'absent ne peut vous serrer la main, laissez-le être votre collaborateur un instant pour donner une petite retouche à l'image que vous avez retracée à vos lecteurs. Il y manque deux traits qu'on ne vous aura pas communiqués et vous jugerez vous-même s'ils doivent m'être précieux. A mon arrivée à Paris, dans la ferveur de mes admirations, je voulais voir Victor Hugo. Un jour donc, je m'étais promené sous les arbres de la place Royale, où il avait alors sa demeure. J'hésitai longtemps avant de me décider à gravir le grand escalier qui conduisait au *sanctuaire.* Je sonnai; voici la retouche: ce ne fut pas un laquais à grandes livrées, ce fut Mme Victor Hugo elle-même qui vint m'ouvrir, et me dit avec beau-

coup d'affabilité: « M. Victor Hugo n'y est pas! » et avec une hésitation très naturelle: « Mais si vous voulez lui écrire un mot, il vous répondra. » Je restai interdit. Je saluai et redescendis sous les arbres de la place Royale, dont les feuillages complices me laissèrent tomber les trois premières strophes que vous avez insérées dans votre récit:

Si tu voyais une anémone
Languissant, et près de périr
Te demander, comme une aumône,
Une goutte d'eau pour fleurir;

Si tu voyais une hirondelle
Un jour d'hiver te supplier,
A ta vitre battre de l'aile,
Demander place à ton foyer,

L'hirondelle aurait sa retraite,
L'anémone sa goutte d'eau.
Que ne suis-je, pauvre poète,
Ou l'humble fleur, ou l'humble oiseau?

« Je remontai, effaré. Mme Victor Hugo voulut bien me tendre une page blanche où j'osai transcrire le téméraire essai. J'ai su du maître qu'il l'avait entendu de la bouche même de sa fille aînée, celle qui depuis fut victime dans le terrible accident du Havre où son époux de la veille mourut avec elle en voulant la sauver. »

Mais ce que le poète omet de dire, c'est que Victor Hugo crut d'abord à la sollicitation d'un poète indigent, et lui retourna une lettre de recommandation. L'erreur se dissipa vite, et Dupont, devenu un des familiers de la place Royale, remercia quelque temps après le grand poète de sa cordiale hospitalité par ces vers dans le ton des premiers, que nous copions d'après l'original.

Sous ton regard, douce rosée,
Depuis, l'anémone a fleuri,
L'hirondelle a vu ta croisée
Ouvrir à son aile un abri.

Ton foyer est plein d'étincelles,
Ta vitre est pleine de lueurs,
L'hirondelle y chauffe ses ailes,
L'anémone y dore ses fleurs.

En échange de cette aumône,
Reçois à chaque renouveau
Toutes les fleurs de l'anémone,
Toutes les chansons de l'oiseau.

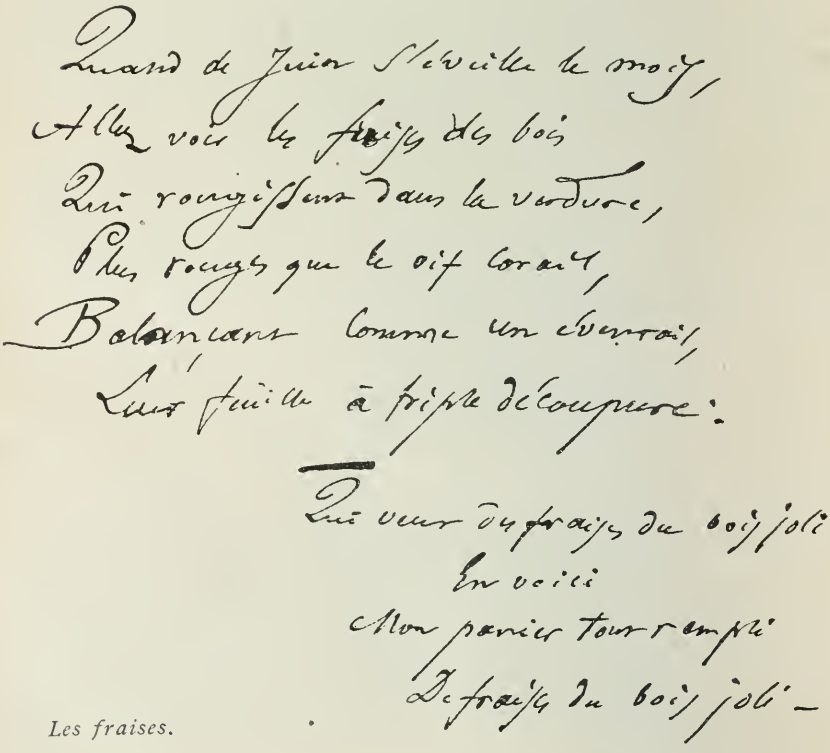
L'ARTISTE

Ses mouvements d'affection et de reconnaissance se fixaient ainsi toujours dans une forme délicate, réponse du cœur au cœur, ce qui le faisait aimer de tous. Dans la moindre de ses aspirations, il éprouvait le besoin de prendre la nature à témoin de son émotion. Même au sein des villes populeuses et révoltées, la bonne fée de son enfance, l'Egérie des bois de Rochetaillée, ne le quitta jamais. Elle continuait à lui souffler des vers limpides et d'agrestes chansons, car le génie de Pierre Dupont est une force de la nature; il chante comme coulent les sources:

Entendez-vous au creux du val
Un long murmure qui serpente?...
Est-ce une flute de cristal?
Non, c'est la voix de l'eau qui chante.

comme bruissent les sapins balancés par le vent:

Chœur végétal, symphonie, orgue immense
Qui darde au ciel d'innombrables tuyaux.



Les fraises.

Ce contemplateur, artiste subtil autant que La Fontaine, connaît toutes les grâces et toutes les vertus du monde végétal; avec leurs différences d'attitude, il a saisi l'individualité du sapin, du pin, du peuplier, du chêne. Il les a dressés en leur solennelle beauté; il les a fait chanter en des vers frémissants, tout baignés d'aurore, tout gonflés de sève. Les brins d'herbes, les plantes ignorées, la petite fraise des bois, n'échappent pas à son désir de les célébrer et de les peindre.

Ces couleurs hardies et franches ne sont-elles pas du meilleur peintre:

Rouge au-dehors, blanche au-dedans,
Comme les lèvres sur les dents,
La fraise épand sa douce haleine.

Les pentes vertes des côteaux
Sont toutes rouges de cerises.

et c'est un œil de coloriste qui voit

Battre la lessive blanche
Dans l'eau verte du lavoir.

Cette netteté de trait en raccourci faisait dire à Théodore Rousseau : « Toi, tu fais un paysage en quelques minutes ; il me faut, à moi, trois mois de travail pour faire une œuvre semblable. » En bon ouvrier de la chanson, sur des rythmes vifs, Pierre Dupont sait à merveille disposer ses couleurs comme un bouquet de fleurs des champs:

Paysannes, partez à l'herbe
Avec vos grands tabliers bleus.

La chanson intitulée: *La Fête*, est un vrai chef-d'œuvre de mouvement, de joie rustique. Ces qualités-là ont quelque chose de si parfaitement naturel qu'elles ne s'analysent pas.

Jeanne a l'œil vif, le chignon lourd,
Le bas tiré, le jupon court,
Les dents blanches, l'haleine pure,
Et les souliers couleur de mûre;
Elle est blanche et rose à la fois
Comme une églantine des bois.

La fraternité du poète s'étend à tous les serviteurs de la nature, aux animaux, ces frères inférieurs. Il chante la patience, la docilité, la majesté des bœufs, l'indépendance sauvage des taureaux.

Loin des tyrans et des bourreaux,
Paissez en liberté, taureaux,
Les bœufs sont esclaves.

Son cheval se dresse plus ardent, plus animé que celui de Buffon :

Ses crins sont des cheveux de femme,
Sa robe est un beau satin noir,
Ses naseaux jettent sang et flamme,
Son œil est comme un grand miroir.

Personne n'a mieux compris la poésie de la force patiente appliquée au travail ; nul n'a mieux exalté l'humble labeur. Dans ces chansons devenues si populaires, *Le Bûcheron, Les Carriers, Les Tisserands, La Chanson de la soie, L'Aiguille,*

Combien de diverses pensées
D'amour, de douleur ou d'espoir,
Par les aiguilles retracées
S'attachent au fil blanc et noir.

les travailleurs retrouvent un écho de leur peine, leur peine noblement exprimée en phrases chantantes. Et tout l'orgueil de la génération de 48 est là-dedans. Pierre Dupont écrivait dans sa préface de 1859 : « J'ai toujours protesté contre l'isolement béat dans la nature et dans l'art pour l'art où des esprits mous et corrompus voudraient reléguer le poète. Aérons l'atelier et le laboratoire. Faisons arriver la mélodie jusqu'à l'échoppe et jusqu'au sillon. » Chacune de ces chansons de métier est la vision intense, aiguë de l'effort quotidien. La peine chez les pauvres le touchait extrêmement. Dans cette langue d'une robuste simplicité, ces strophes d'une carrure superbe, ses chansons sortaient de sa vie comme le blé sort de terre. C'est toujours un événement ou un spectacle vu qui les a suggérées. C'est ce qui leur donne cette allure virile, cet accent profondément humain.

Pierre Dupont possédait le don d'improvisation. Il composait en chantant. L'air venait avec les paroles. Poésie et musique, chez lui, naissent à la même source. Elles sont inséparables. C'est ce qui donne à ses chansons cette unité parfaite, ce charme de vérité, cette aisance du rythme ami de la mémoire. Charles Gounod et Reyer, qui notaient ses airs, respectaient cette double inspiration jaillissante et s'efforçaient, en l'harmonisant, d'en conserver la fraîcheur forestière et les grâces naïves. « Chez Dupont, explique Ernest Reyer, l'inspiration musicale n'est que la conséquence de l'inspiration poétique. Il se sert de la musique comme d'une langue plus éloquente, plus voluptueuse et plus sonore, pour traduire sa pensée. Il est musicien parce qu'il est poète, et, contrairement aux rapsodes de l'ancienne

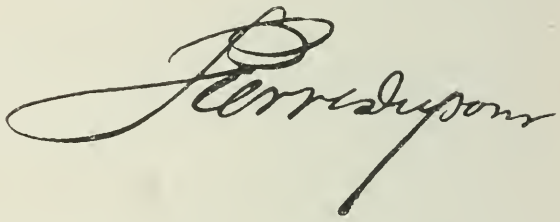
Grèce qui improvisaient des chants populaires sur des fragments de différents poèmes cousus ensemble, il ne savait chanter d'autres poésies que les siennes. »

Pierre Dupont expliquait lui-même son inspiration musicale : « Pendant que, recueilli devant un site agreste, vous écoutez les voix de la nature, il s'élève de ce fourmillement de notes une mélodie humaine en harmonie avec le paysage. Vous passez de la sensation vague au sentiment réel. La création est réfléchie dans une pensée ; elle trouve un écho qui en éveillera d'autres. Un lien s'établit entre vous et celui qui chante ; vous êtes enchaîné par le rythme. »

C'est ce qui donne à l'œuvre de Pierre Dupont une tout autre saveur qu'à celle de Béranger écrite entièrement sur des ponts neufs, des airs de quadrille ou de vaudeville qui n'étaient guère que des moules tout faits où la strophe se coulait d'elle-même. Baudelaire l'a fait remarquer : l'instrument de Dupont est plus noble que celui de Béranger. Sa forme est sans doute moins serrée, moins unie que celle du chantre des *Fous*. Il est peut-être moins chansonnier au sens strict du mot ; le couplet lui échappe et le refrain ne revient pas toujours sur la chute nécessaire, sur le trait, comme il est enseigné par les bons faiseurs du Caveau. Mais si son inspiration déborde le couplet, c'est que son vers est autrement lyrique et qu'il atteint parfois à l'envergure de la grande poésie épique et descriptive. Dès qu'il parle de la terre et des travailleurs, il n'a cure de la discipline littéraire et du tour élégant, mais le coursier qu'il monte a une autre encolure que le roussin du Roi d'Yvetot. Il est moins homme de lettres, mais comme il est plus près du peuple. Certes, nous ne nions point la bonté de cœur de Béranger, mais qu'il critique les grands ou chante les humbles, il le prend sur le ton léger des banquets de Momus. Ce n'est pas Dupont qui aurait osé dire que les gueux sont des gens heureux, lui qui avait vu mourir de faim les tisseurs lyonnais. Rapprochons ces deux physionomies. Béranger, face rasée, bourgeois replet, incarne tout le joyeux épicurisme de Louis-Philippe, qui se teinte à volonté d'esprit voltairien et d'optimisme bonasse ; et justement, cette manie de faire le bonhomme devient agaçante au long de cette œuvre dont la forme ne varie guère ; et Chateaubriand l'a bien jugé quand il dit que ce vieillard voluptueux et fin abuse de la bonhomie : « Le bon Dieu, Napoléon, il voit des braves gens partout » ; et Chateaubriand d'ajouter que Napoléon n'a rien du bonhomme. Regardons maintenant le beau portrait de Pierre Dupont par Layraud, vers sa quarantième année ; cette tête ardente et romantique enveloppée de ses longs cheveux et de sa barbe d'apôtre, ce front plein, ce nez droit, cette tempe délicate, le pli énergique de la bouche, l'œil lointain, sont d'un visionnaire et d'un chercheur. Il laisse errer son regard sur la création, devant lui, dans

l'avenir où gît l'énigme des peuples. Béranger, par ses manières, son esprit, son amour des vieux habits, est l'homme du passé. Il a un pied dans l'ancien Caveau de Crébillon. Il est chauvin, il adore le tambour et la mitraille; il aime la gloire militaire; il exalte le souvenir de l'Empire; la redingote grise et le petit chapeau l'impressionnent.

Pierre Dupont a une vision autrement juste et sévère de la vie, et son œuvre contient un autre levain de courage et d'idées fraternelles. Il avait la guerre en horreur. Il préférait aux goguettes le spectacle du labeur humain. C'était l'homme des *années quarante*, et c'est encore l'homme d'aujourd'hui, grâce à l'orientation sociale de notre poésie. Et il est assuré de vivre aussi longtemps que l'humanité en marche parce qu'il fut un créateur, et que sa forme est bien à lui, comme sa mélodie.



Signature de Pierre Dupont.

Pierre Dupont et Napoléon III

En août 1858, le bruit courut dans les milieux de l'opposition que Pierre Dupont, cédant aux avances de Napoléon III, avait crié, au passage du souverain et en plein boulevard: « Vive l'Empereur! » Ce fut une stupeur parmi les républicains, les purs, les incorruptibles; les barbes graves s'émurent. Celui dont le génie avait fait palpiter l'âme des foules ouvrières était accusé de trahison. « Qu'as-tu fait, malheureux? s'écriait Gustave Mathieu. Allons, tu es déshonoré à tout jamais. Retire-toi; nous ne te connaissons plus. » Dupont se justifia aisément, mais le coup était porté. Comme Blanqui avec le document Taschereau, il se trouva trop de gens crédules que toute supériorité exaspère pour accueillir ce racontar sans contrôle, ou tout au moins entretenir un doute sur l'attitude de Dupont envers l'Empire. Une lettre que nous avons entre les mains, rétablit les faits dans leur simplicité, et suffit pour anéantir les calomnies intéressées et la suspicion des partis. Dans cette lettre du 10 août 1858, Pierre

Dupont raconte à son frère Sébastien à la suite de quels événements il s'est trouvé rapproché de l'Empereur.

Lors de la revue navale passée par Napoléon III à Cherbourg, le 6 août 1858, la barque dans laquelle se trouvait Pierre Dupont et quelques personnes, fut abordée par le steamer *La Normandie* et chavirée. Les passagers ne durent la vie qu'au courage du pilote Gosselin qui réussit à les sauver tous, et Pierre Dupont le dernier, cramponné à une épave. Le lendemain, écrit Pierre Dupont, j'ai été accosté sur la place d'Armes par un monsieur de bonnes manières qui m'a dit être le chef de la surveillance de l'empereur, qu'il avait connu tous les détails de mon aventure, que le général Fleury en était informé et que je ferais bien d'aller le voir. Je me suis empressé de le faire pour Gosselin. Le général a été fort affable, a pris note de mon récit et m'a dit avoir présenté Gosselin pour la croix le matin même à l'Empereur, que mon témoignage ne pouvait que déterminer une issue favorable. »

Quelques jours après, Dupont assistait à l'inauguration de la statue de Napoléon Ier ; sa barque se trouva juste au-dessous du balcon d'un navire où l'empereur vint s'entretenir avec l'impératrice. « Mon voisin dans la barque me dit : Criez donc : Vive l'empereur ! je répondis poliment : Monsieur, je salue, mais je ne crie pas. Un moment après, le navire s'ébranle. Gosselin descend et met le pied dans la barque. Je vois la croix à sa boutonnière, je m'élance vers lui et l'embrasse. Pour témoigner ma reconnaissance de l'acte qui récompensait mon sauveur, je me tourne vers l'empereur, et lui dis sans crier, en le remerciant de la main : Vive l'empereur. Il me regarda avec attention, et j'ajoute : Je suis le sauvé. — Quoi ! c'est vous ! — Oui, Pierre... Il se retourne subitement, appelle l'impératrice et l'amène au bord du balcon. J'embrasse de nouveau Gosselin sous ses yeux en disant de la même façon : Vive l'impératrice... et l'empereur de me crier : Surtout, n'allez pas tomber une seconde fois. »

Les hommes rigides de 48 n'admettaient pas, même pour un tiers, même en raison d'un acte d'héroïsme, qu'on ait sollicité l'homme de décembre. Leur austérité était sans indulgence. Aucune raison humaine ne trouvait grâce à leurs yeux dès qu'il s'agissait du tyran. Mais cette simple phrase écrite de Dupont qui n'hésite pas à sacrifier ses convictions à un devoir de reconnaissance et de justice le disculpera aux yeux de la postérité : « En tout ceci, je ne me suis occupé que d'être utile à mon sauveur. La croix lui assure ainsi qu'à ses enfants une position dans l'avenir. Qui la mérite mieux. »

Quant à l'affaire du boulevard, M. Barodet, sénateur radical du Rhône, l'a mise au point dans une lettre qui paraîtra sous peu dans la correspondance intime. Ce furent d'ailleurs les seules relations entre le chansonnier et le souverain. A une époque où il n'aurait eu qu'à se

baisser pour cueillir les faveurs, Pierre Dupont resta fidèle à ses frères de lutte, enfermé dans sa foi républicaine, et l'ami des proscrits. Il avait gardé toute son action sur le peuple. Lors d'une élection au Blanc, où Dupont se trouvait chez son ami Clément Laurier, le sous-préfet dut user d'un subterfuge pour éloigner le chansonnier républicain dont la présence aurait pu compromettre le succès du candidat de l'Empire.

Le 22 avril 1867, Victor Hugo lui envoyait quelques feuillets de la première édition des *Châtiments*. A la suite du vers qui termine la pièce *ultima verba*

Et s'il n'en reste qu'un je serai celui-là.

le grand exilé écrivit : « Ce dernier vers auquel j'ajoute un serrement de main répond, cher poète, à votre lettre.

« Toujours à vous. « VICTOR HUGO. »

LES DERNIÈRES ANNÉES

Pierre Dupont s'était marié en 1852 avec une jeune fille native de la Picardie. Il espérait trouver dans son intérieur calme et laborieux l'oubli de ses rêves déçus. Les affaires littéraires n'allaient pas très bien, la liberté d'écrire étant étouffée par la censure. Le ménage n'en était pas moins heureux, et le poète écrit à son père le 25 août 1855 : « Ma femme est toujours bien gaie et bonne enfant. Elle jette un grand charme sur ma vie. » D'autre part, Sébastien, qui faisait alors des affaires en Amérique prévoyait les jours de disette comme il en arrive dans les ménages de poète, et leur avait acheté à Provins une petite maison où ils vécurent heureux quelque temps. Malheureusement la jeune femme était d'une nature délicate et maladive, et bien que son mari l'eût toujours entourée d'affection et de soins, elle mourut en 1862.

Ce chagrin rendit plus lourdes encore les difficultés matérielles. Le placement des chansons était peu fructueux malgré la renommée de l'auteur. « Je passe mon temps à chanter, et à Paris où quelques-uns aiment ceux qui chantent, on me jette un peu de grain comme à un oiseau, juste ce qu'il faut, hélas ! Tu as l'air de penser qu'à Lyon, je placerais plus facilement ma littérature... » (*A son frère. Correspondance inédite.*)

Depuis quelque temps en effet, Sébastien s'inquiétait de la solitude de son cher Pierre. Il désirait lui faire une place à son foyer parmi ses charmants enfants pour lesquels le poète avec son enjouement naturel et sa bonté douce était un frère aîné plus qu'un oncle. Après la mort de sa femme il avait exprimé ce désir : « Il me faudrait un nid entre le Rhône et la Saône sous les ailes si douces et si réchauffantes de

l'amour de la famille. » (*Correspondance inédite.*) Il y retrouverait, auprès d'une famille unie et estimée, des amis fidèles. Si l'Empire avait jusqu'à un certain point retourné les esprits, le peuple de Lyon était demeuré attaché aux convictions démocratiques, à l'idéal de son poète. Pierre Dupont y retrouvait toujours des mains tendues et l'écho de ses pensées. Plus fréquemment il répétait : « L'air de Paris est étouffant ! » Il respirait mieux sur les bords du Rhône, où se reflète la ville des martyrs, des philosophes, des grands imprimeurs, du grand art industriel ; ville de mysticisme et d'hérésie à la jonction des deux fleuves qui sont comme le chemin des peuples, carrefour de la pensée entre le monde latin et le monde barbare, la ville des héroïques canuts de l'insurrection au drapeau noir d'où partirent les tocsins de 1786, de 1793, de 1831, de 1848, la ville de Valdo qui distribuait son bien aux pauvres, la ville au large esprit de mutualité, aux innombrables associations de bienfaisance, ville austère et généreuse, inébranlable dans sa religion de la pitié sociale, qui n'est plus la capitale des Gaules, mais la capitale de la charité. « Lyon, cœur du cœur, comme Paris est esprit de l'esprit », disait Michelet. Nulle part comme à Lyon, la chanson est en honneur, parce que Lyon est par-dessus tout la ville du travail manuel, parce que les lèvres y ont besoin de mélodie, de paroles simples et fortes pour faire oublier la fatigue des bras. A d'autres la haute culture et les jouissances raffinées de la grande poésie. La chanson est le pain spirituel des ouvriers, aussi nécessaire que l'air et la lumière. Ceux qui n'ont pas grandi et vécu dans les villes ouvrières ne peuvent connaître cette vertu éducatrice et sociale de la chanson, cette compagne consolante du labeur quotidien.

Il revint donc dans cette Croix-Rousse, toute bruissante du fracas des métiers, où, dès sa première jeunesse, son idéalisme social s'était éveillé au contact de l'effort et de la souffrance. C'est là qu'il avait trouvé, poète à son aurore, les paroles de vie ; c'est là qu'à son déclin l'attendaient les joies sereines de la famille, le cercle affectueux qui veilla sur lui, prévoyant ses désirs, indulgent à ses caprices et le soutenant aux portes de la mort. Le nid rêvé, il l'habitait chez son frère Sébastien, rue du Cardinal Fesch, aujourd'hui rue Pierre Dupont, aux Chartreux. A cette fin d'Empire, les hommes lui paraissaient peu sûrs. Sa bonne foi généreuse avait été trop souvent trompée. Il était revenu à la foi de son enfance. Il songeait au Christ, aux espérances de 48, il lisait les psaumes. Qui oserait lui reprocher ce retour à la religion conservatrice, lorsque tous les partis s'amollissaient dans l'esprit ambiant, capitaliste et bourgeois ? Mieux que dans les clubs, il y trouvait le signe de l'évolution. Seul, le christianisme primitif, rendait au poète sa République des humbles et les espoirs consolants qui font vivre, qui font tolérer par les pauvres l'insolente prospérité

des riches, qui font accepter avec patience les douleurs physiques et les autres.

Le 24 juillet 1870, comme il se rendait à la messe, il dut demander l'aide d'un jeune ouvrier, qui l'accompagna. L'après-midi, Barodet vint le voir. La guerre était déclarée ; Prévost-Paradol s'était tué quelques jours avant, et on avait discuté avec animation sur le suicide. Pierre Dupont ne comprenait pas qu'on désertât la vie; il n'admettait pas cette capitulation d'une intelligence. Puis une faiblesse le prit et, vers sept heures du soir, un de ses anciens maîtres de l'Argentière, professeur aux Chartreux, vint lui donner le sacrement. Toute la nuit, sa grande âme s'éteignit peu à peu comme un foyer qui meurt et, au matin, à cinq heures, la dernière étincelle s'envola. Ce cœur harmonieux et tendre avait cessé de battre; Sébastien ferma les yeux de son aîné.

Derniers chants

A partir de 1862, Pierre Dupont était revenu à la nature éternelle, aux horizons familiers de son enfance. Après les jours d'orage c'était l'apaisement. Il revoyait enfin la Saône large et lente de Rochetaillée, l'église où son parrain, l'abbé Laurent, n'était plus, mais dont les cloches étaient autant de voix anciennes, les mêmes peupliers, les mêmes saules du rivage, les mêmes collines fertiles du Beaujolais et du Bugey, Poleymieux, où l'on montre encore le chêne qu'il chanta, le mont Thoux, le mont Cindre, avec son ermitage. Les agrestes poèmes du labourage et des vendanges revivaient de nouveau dans sa tête. C'est là qu'il composa ce recueil de dix églogues paru en 1864 (imprimerie Pinier, 34, rue Tupin, à Lyon). « Frappé dans ce que j'ai de plus cher, dit la préface de l'auteur, il m'a été impossible de chanter encore. J'ai converti mes chants rustiques en églogues. » Voici les titres de ces dix poèmes: *La Gitana, Le Retour de Pétrus, La Chèvre du Mont d'Or, La Rencontre, L'Art naïf, La Pêche, L'Affût, La Veillée, L'Abeille, Le Laboureur et son Fils.* (Voir dans la *Province,* de janvier 1907, l'intéressante étude sur les dix églogues de P. Dupont, par Lucien Chiselle.)

Le Retour de Pétrus est un poème plein de la mélancolie des souvenirs. Le poète attristé a trouvé l'hospitalité dans le Mont d'Or, chez des amis d'enfance. Tout le village l'a appris. On sait qu'il est là le chantre merveilleux de la campagne, l'apôtre fatigué de tant de chemins mauvais. On veut le voir et l'entendre. Depuis trente ans, son œuvre charme et trouble le monde. « Chante, Pétrus, oh! chante, » disent les villageois.

Mes amis, non, je ne chante plus;
La corde de mon luth est brisée, et j'arrive,
Avec mon cœur éteint, ici pour qu'il revive,
Vos cloches que j'aimais n'ont plus pour moi qu'un glas.
Ma vigne qui se meurt cherche un vieil échalas.
J'ai voulu voir vos prés, vos pampres, vos luzernes,
Retremper à vos flots si purs nos mœurs modernes.

Ces accès de découragement étaient assez rares cependant et faisaient place le plus souvent à une solide bonne humeur. « Quoique désillusionné, déchu de son rêve, tombé du faîte des gloires entrevues, dit A. Silvestre, il n'en avait pas moins gardé son inguérissable amour des hommes, son idéal de justice, son souci de la misère d'autrui, tout ce qui chante en un mot dans les échos mélodieux de son âme fraternelle. Il ne maudissait ni le ciel ni les hommes. Il était pareil à ces beaux arbres des forêts qu'il aimait tant, qui prêtent encore leur ombre au bûcheron dont la cognée fait saigner les branches. »

A Lyon, il avait retrouvé tous les siens au *Messager des Dieux,* un des trois cafés chantants de la place des Célestins. Son instinct de camaraderie l'égara trop souvent dans le monde des banquets comme ses illusions politiques l'égarèrent quelque temps dans la franc-maçonnerie, dont il se retira, d'ailleurs. On lui demandait de chanter et il chantait. Quand on chante, on boit. Il buvait donc, moins cependant que certains le prétendent. Il se grisait surtout de chansons, comme d'autres se grisent d'idées. Il n'était pas un alcoolique, car, à son ordinaire, il n'usait que d'eau rougie. Ceux qui ont vécu dans son intimité le savent bien, et l'intempérance de Pierre Dupont est une légende qui a fait son temps. C'est d'ailleurs d'un esprit médiocre et d'un plat bavard de retenir quelques faiblesses dans la vie d'un homme qui fut toute bonté et dignité. Il considérait le vin comme le meilleur des fruits de la terre, qu'il faut savoir apprécier philosophiquement: « L'oracle de la dive bouteille: la vérité est dans le vin, n'est pas aussi grossier qu'il parait au lecteur superficiel. Cette soif inextinguible qui est préconisée dans toute son œuvre (*Etude sur Rabelais,* par P. Dupont), n'est que la soif de la vérité. » N'avait-il pas chanté d'autre part:

Dans quelque flacon bien bouché,
Peut-être ma cave profonde
Garde le problème cherché
Qui fera le bonheur du monde.
Dans son caveau le plus discret,
Si quelque vérité sommeille,
En voulant la boire d'un trait,
N'allons pas casser la bouteille.

Ce n'est pas avec nos misérables procédés de critique, notre sentiment faussé par la littérature que nous pouvons aujourd'hui juger la chanson de Pierre Dupont. Ce n'est pas dans un salon qu'il faut l'entendre, en dilettante, autour d'un piano, c'est dans le peuple, qu'elle a mené au bon combat, dans le peuple où elle a pris naissance, et où elle doit rester. C'est dans nos ateliers et dans nos campagnes que la chanson populaire doit être étudiée. Il faut l'entendre, aux veilles de fête ou de révolution, chantée à pleine gorge, pour la comprendre. Il faut avoir assisté à ces longs repas de chez nous qui clôturent une période de durs travaux champêtres, dans la grande salle basse des fermes du Mont d'Or, où tout le monde a sa place autour de la table, métayers, servantes et valets, et tous ceux d'alentour qui veulent venir. Lorsque sur la nappe de grosse toile ont apparu et disparu successivement le saucisson de campagne, le bœuf aux légumes, les rôtis, les civets, les poulardes; lorsque l'on a mangé pendant six heures et lorsque, entre les fromages à la crême et les tartes aux fruits, larges comme la table, se dressent, cachetés de poussière, les flacons de différentes récoltes, comme des témoins poudreux des labeurs passés, un gas, à la voix rude et franche, se lève et entonne une chanson de Pierre Dupont: *Le Rêve du Paysan:*

Pendant le repos du dimanche,
Le paysan va voir son champ;
Son front vers la terre se penche,
Illuminé par le couchant.
Le temps qui marque son passage
De rides et de cheveux gris
Sur son grand et vaillant visage
N'a pas éteint le coloris.

Rêve, paysan, rêve,
Entends la semence qui lève;
Regarde les bourgeons rougir
Et comme tes enfants grandir,
C'est l'avenir (*bis*).

Il n'a que deux gestes, la main tendue et la main sur son cœur. Toute la table reprend, maîtres et serviteurs: « Rêve, paysan, rêve... » Ceux qui ont de l'oreille chantent à la tierce, et tous revoient leurs champs dans le frisson bleu de l'aube ou l'immobilité torride des longs après-midi, à travers le souvenir de leurs fatigues et des labeurs ingrats qui leur remonte au cerveau avec le parfum des luzernes sèches, de la vendange qui bout dans les cuves, et du marc de dix années. Un autre chante les *bœufs blancs marqués de roux,* les *taureaux,* l'*âne,* les *cerises,* les *sapins,* le *chêne,* compagnons laborieux et silencieux de leurs travaux, qu'ils enveloppent d'une vague sympathie.

Une fierté obscure leur vient de tant de peine. La chanson révèle au paysan comme à l'ouvrier sa dignité, sa fonction nécessaire, et après un long effort, la gaieté n'en est que plus saine, plus confiante, plus fraternelle. Ce n'est pas un accompagnement de piano qu'il faut aux chansons de Pierre Dupont, il faut accorder à leur puissante vitalité celui des ateliers en travail ou des chars gémissant les soirs de moisson.

Lorsque Pierre Dupont chantait, son vigoureux tempérament, son courage se communiquait aux autres. Il ennoblissait le métier, il faisait aimer le travail le plus dur, il faisait bon visage à la vie; il croyait à l'avènement de la justice et de la bonté, il buvait à l'indépendance du monde. Tout souci était emporté sur les larges ailes de ses chansons; rien ne résistait à leur expression humaine et consolante. Victor Hugo, après une grande douleur, disait à Pierre Dupont: « Votre voix est de celles qui réveillent les morts; vous m'avez réveillé. »

GABRIEL CLOUZET.

IMPRIMERIE COOPÉRATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant: Ernest REYNAUD.

Aux Lecteurs

de

" Portraits d'Hier "

Le vif succès avec lequel ont été accueillis les premiers numéros de **" Portraits d'Hier "** *est pour nous le meilleur encouragement à persévérer.*

De tous côtés les félicitations nous sont parvenues. Nous sommes très sensibles à toutes ces marques de sympathie et nous nous excusons de ne pas avoir le loisir de répondre à chacun individuellement.

Aussi, confiants dans l'avenir et forts des concours manifestés, **" Portraits d'Hier "** *sont heureux d'offrir à tout lecteur qui nous enverra son abonnement, à tout abonné qui nous fera parvenir dès maintenant le montant de son renouvellement, les primes suivantes :*

Aux abonnés d'un an (6 francs), **deux volumes** *à choisir dans la liste ci-dessous ; à ceux de six mois (3 francs),* **un volume.**

Chacun de ces volumes étant vendu en librairie 3 francs, l'abonnement se trouve ainsi complètement remboursé.

Volumes Primes

Scènes de Courtisanes
par Pierre Louys

La Colonne

Les Emmurés

Soupes
par Lucien Descaves

Littérature sociale
par M.-C. Poinsot

De la Vie et du Rêve

Idée et Réalité
par Henry Bauer

La Torera

Maîtresse de Roi
par Jean de la Hire

Le Miroir des Légendes
par Bernard Lazare

Les Florifères

La Camarade

En Anarchie

Leur Égale

Amant
par Camille Pert

Les Couches profondes
par Pierre Vèber

Bas-Bleus
par Albert Cim

La Croyante
par Jean Psichari

En Marche

Notes d'une Frondeuse

Vers la Lumière
par Séverine

Nota. — *Pour recevoir gratuitement les volumes primes, joindre* **25 centimes par volume** *pour le port.*

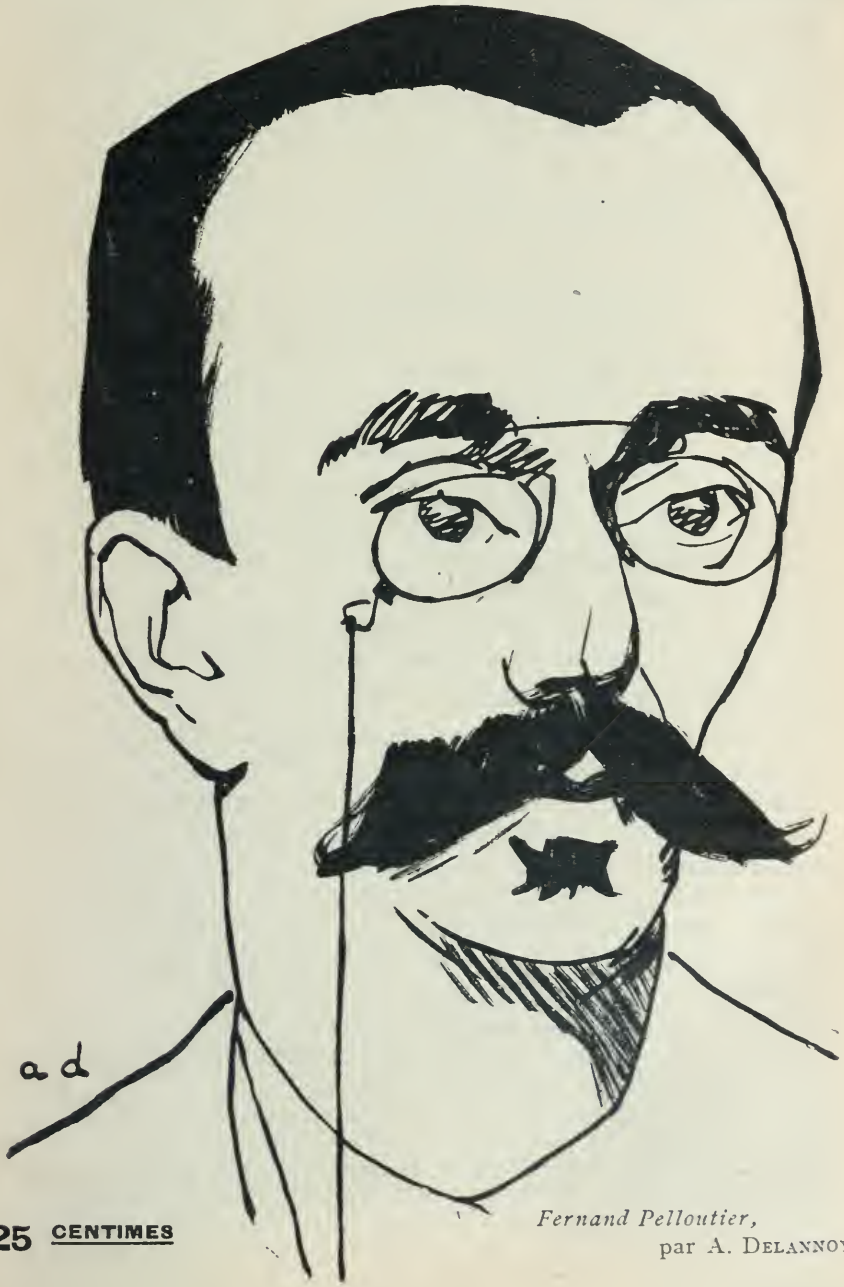
Les abonnements peuvent partir de n'importe quel numéro paru.

Nous nous ferons un plaisir, afin de faire connaître notre publication, de faire parvenir gratuitement un numéro spécimen aux adresses que nos lecteurs voudront bien nous envoyer.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 14
1er Octobre 1909

Fernand PELLOUTIER

Par VICTOR DAVE



Fernand Pelloutier,
par A. DELANNOY.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Elie Faure
Georges Pioch	Gustave Hervé	Paul Signac
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	L. et M. Bonneff
Mme Hubert Lagardelle	Manuel Devaldès	A. Delannoy
Gaston Syffert	Miguel Almereyda	Paul Cornu
Amédée Dunois	Raymond Darsiles	Dispan de Floran
A. Silvestre	Han Ryner	Victor Dave
Adrien Wasseige	J.-G. Prod'homme	Gabriel Clouzet
Camille de Sainte-Croix	Roubanovich	Georges Normandy
		Poinsot, etc.

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès
BAKOUNINE, par Amédée Dunois
BAUDELAIRE, par Gaston Syffert
Jules DALOU, par Paul Cornu
Gustave FLAUBERT, par Henri Bachelin
P.-J. PROUDHON, par Maurice Harmel
Gustave COURBET, par Maurice Robin
GŒTHE, par Raymond Darsiles
Pierre DUPONT, par Gabriel Clouzet.

Chaque numéro : 25 *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 15 octobre : **Alfred de VIGNY**, par Han Ryner.

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Daumier**
Karl Marx	**Maupassant**	**Michelet**
Blanqui	**Dickens**	**Seurat**
Edouard Manet	**Jules Vallès**	**A. de Vigny**
Victor Hugo	**Henry Becque**	**Verlaine**
Wagner	**Flourens**	**Buchner**
Jules Laforgue	**Eugène Carrière**	**Gogol**
Corot	**Lavroff**	

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Fernand Pelloutier

> Soyons nous-même, si nous voulons être quelque chose.
>
> (Proudhon, *Du principe fédératif*, p. xv.)

Le premier membre connu de la famille Pelloutier exerçait le commerce dans le Piémont, vers la fin du quinzième siècle. A l'époque où les Vallées Vaudoises rentrèrent sous la domination du duc de Savoie, les Pelloutier eurent, comme tous leurs coreligionnaires, à se défendre contre les persécutions confessionnelles, et l'un d'eux signa l'adresse présentée en 1560 au duc et à la duchesse Philibert-Emmanuel et au Conseil du royaume de Savoie, pour protester contre les violences inspirées par le traité de Cateau-Cambrésis. Au milieu du dix-septième siècle, un Pelloutier, pour fuir une mort certaine, « passa du Piémont à Lyon, tenant d'une main les livres sacrés, de l'autre son fils Jean (1) ». Celui-ci était, en 1663, membre du Consistoire de l'église de Lyon (2). Mais la monarchie française, menaçant de retirer aux protestants la liberté de conscience, la famille Pelloutier dut songer à son salut et Jean Pelloutier, fils de l'émigré vaudois, alla chercher l'hospitalité en Allemagne. En 1694, il eut un premier fils, Simon, né à Leipzig, le 27 octobre, et qui fut successivement gouverneur des fils du duc de Würtemberg, prince de Montbéliard, pasteur de l'Eglise française de Berlin, conseiller ecclésiastique et assesseur du Consistoire supérieur, éphore du Collège français, membre et bibliothécaire de l'Académie des Sciences et Belles-Lettres de Prusse. Il avait publié en 1733 une remarquable *Histoire des Celtes* et, dans les années suivantes, plu-

(1) J. Brücker, *Pinacotheca*, 1741, Bibl. nat. de Paris, Inventaire M. 1100.

(2) Haag, *La France protestante* Archives de Genève, n° 3436.

sieurs mémoires historiques, dont un fut couronné par l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres de Paris. Il mourut en 1757, ne laissant que deux filles, avec lesquelles s'éteignit la branche aînée. Son frère, qui habitait Berlin, assura, par un fils qui lui naquit, la continuité de la famille, et c'est de lui que descendait Fernand Pelloutier.

Sous le Régent et sous Louis XV, les protestants jouirent d'une liberté qu'ils n'avaient jamais connue jusque là. Les Pelloutier en profitèrent pour rentrer en France, et en 1760, l'un d'eux, Jean-Ulric, remplissait à Nantes les fonctions de consul général de Prusse pour la province de Bretagne (1). Ce fut lui qui, en 1777, reçut l'empereur Joseph II d'Autriche, en visite à Nantes, et le conduisit au cercle musical (2).

Son fils, Ulric-Auguste (1768-1818), consul général du roi de Prusse pour toute la Bretagne, chevalier de l'Aigle Rouge, trésorier du Consistoire de l'Eglise réformée, rendit à Nantes d'importants services lors de l'invasion des alliés « en se servant de toute l'influence que lui donnait sa qualité de consul de Prusse pour diminuer les charges de la ville » (3). En 1808, il fit partie, en qualité de capitaine de la première compagnie, de la garde d'honneur organisée à Nantes pour recevoir Napoléon Ier et l'impératrice Joséphine (4).

L'un de ses fils, Léonce-Ulric, grand père de Fernand Pelloutier, exerça sur les idées de celui-ci une influence considérable. Né à Nantes en 1808, il fit ses études de droit et fut reçu au serment d'avocat à la cour royale de Paris, le 20 août 1831. Ayant de bonne heure embrassé les idées libérales et républicaines, il resta dans la capitale le temps de se lier avec quelques-uns des chefs du parti avancé: Raspail, qui dirigeait avec Philippon *le Réformateur*, Auguste Blanqui, auquel il offrait en 1835 la rédaction en chef de *l'Alliance libérale* (5), journal en formation, mais qui ne devait jamais paraître, Lapommeraye, Godefroy Cavaignac, Eveillard, Astruc, Félix Avril, le docteur Guépin, l'oculiste célèbre, auteur de la *Philosophie*

(1) *Statistique de* Huel et *Dictionnaire de* Brotier *et* Mercier de Saint-Léger, Paris, 1810.

(2) Guépin, *Histoire de Nantes*, 1839.

(3) Eloge prononcé par J. Le Boyer, en séance publique de la Société académique de Nantes, le 29 juillet 1819.

(4) *Souvenirs d'un vieux Nantais* (Général Mélinet), *Petit Phare de Nantes*, 24 avril 1891.

(5) La réponse affirmative de L.-A. Blanqui, deux pages d'une écriture fine et élégante, est conservée dans les archives de la famille Pelloutier.

du Socialisme, Audry (de Puiraveau), Mervillieu-Duvigneau et quelques autres. Il s'affilia à la *Ligue des Droits de l'homme et du citoyen,* dont il forma ensuite une section à Nantes et lutta, dans les rangs républicains, contre le gouvernement de Louis-Philippe que son frère Ulric, dont nous dirons quelques mots tout à l'heure, combattit également, mais dans les rangs carlistes.

En 1842, il fonda à La Roche-sur-Yon (alors Bourbon-Vendée) *le Patriote Vendéen,* qui disparut le 27 mars 1845, après trois années d'existence. En 1870, toujours sur la brèche, il créa *le Progrès des Deux-Sèvres et de la Vendée* (19 décembre 1870-26 mars 1871) où collaborèrent Glais-Bizoin, Omer Sarrault, Th. de Pompéry, Adolphe Royannez, Cantagrel, Edgar Quinet, et même, chose curieuse, Jules Guesde (1). Il écrivit aussi, pendant de longues années, dans *l'Ami de la Charte* et dans *le Phare de la Loire,* qui lui succéda. Entre temps, il s'occupa d'entreprises commerciales et industrielles où sombra sa fortune, et fit creuser à Nantes (Prairie-au-Duc) un canal auquel la municipalité a donné son nom, ainsi qu'à une rue adjacente. Il mourut en 1879, laissant sur les Voies et Communications de nombreux et importants travaux conservés à la Bibliothèque de sa ville natale. Le vieux démocrate libéral fut enterré civilement, au grand scandale de la population, en grande partie cléricale et rétrograde.

Pendant ce temps, un des frères de Léonce, Ulric, se montrait catholique ardent et légitimiste convaincu. Né à Nantes en 1805, il fit ses études dans la maison de son père, en compagnie des fils du maréchal de Bourmont, puis se rendit à Paris où il poursuivit ses études de droit qu'il acheva en 1828. Présenté à Charles X au retour d'une mission en Algérie auprès du maréchal, il eut le don de plaire au roi qui, pour reconnaître son attachement, lui donna le titre de baron de Boisrichard.

Dès 1831, et pendant que son frère travaillait à l'avènement de la république, Ulric Pelloutier luttait pour la restauration de la branche aînée en organisant à Paris des complots qui n'aboutirent pas et en fomentant quelques-unes des échauffourées et des émeutes dont l'histoire a gardé le souvenir. Il prit une part active à l'insurrection de 1832 et fut arrêté, comme agent de la duchesse de Berry, au châ-

(1) Jules Guesde, *Le peuple est joué,* reprod. d'un art. publié le 13 janvier 1871, dans les *Droits de l'homme,* de Paris.

teau de Launay, situé au village de Grandchamps, canton de Héric, (Loire-Inférieure), chez une dame de Coutances, en compagnie d'un coreligionnaire du nom de Clémenceau, avoué, parent, sauf erreur, du célèbre homme politique actuel. Au sujet de cette double arrestation, il existe, conservées dans les archives de la famille Pelloutier, des lettres curieuses du préfet de la Loire-Inférieure et du commissaire central de Nantes, ainsi que de Montalivet, pair de France et ministre de l'Intérieur.

Fernand-Léonce-Emile Pelloutier devait hériter du tempérament combatif de ses ascendants et lutter, comme ils l'avaient fait pour leur foi religieuse ou politique, pour ses convictions socialistes et révolutionnaires, jusqu'à leur faire le sacrifice de sa vie. Car à l'encontre de beaucoup qui se séparent du peuple pour aller à la bourgeoisie, Pelloutier abandonna la bourgeoisie pour vivre de la vie populaire. Il naquit à Paris le 1er octobre 1867. Il fit ses études primaires chez les frères de la doctrine chrétienne. En 1880, son père, fonctionnaire de l'administration des Postes et Télégraphes, à Paris depuis seize années, ayant obtenu son changement pour Saint-Nazaire, il fut envoyé, avec son frère Maurice, au petit séminaire de Guérande. C'est là qu'il contracta les germes de la maladie qui devait l'enlever si prématurément. De complexion faible, en effet, le régime sévère du séminaire l'éprouva beaucoup. La nourriture y était médiocre et insuffisante, les soins nuls, l'hygiène déplorable; les exercices scolaires et religieux étaient rudes et la discipline rigoureuse. Le jeune Pelloutier s'y montra élève admirablement doué, mais inégal, capricieux, travaillant par à-coups, passant avec la même aisance de la première à la dernière place et de la dernière à la première. Une année, entre autres, il effaça par trois mois d'un effort à peu près soutenu la mollesse des mois précédents et remporta les plus beaux succès de sa classe (la sixième). Mais il préférait, en général, piocher le dictionnaire Bénard qu'il sut du reste tout entier par cœur. C'est qu'il était déjà l'ennemi-né de toute règle, de toute contrainte. Les maîtres, infligeant, pour les moindres peccadilles, des corrections sévères qui dégénéraient en véritables mauvais traitements, le jeune Pelloutier tenta par deux fois, mais sans succès, de s'évader de ce mauvais lieu. Un jour, on trouva dans le pupitre de son voisin d'étude une diatribe violente contre les hommes d'Eglise, à laquelle il avait largement collaboré. Ce méfait le sauva de la griffe des prêtres: le principal coupable fut renvoyé, et on conseilla aux parents de Pelloutier de retirer du séminaire leur fils, élève insoumis

et déjà imbu d'idées « subversives » (1). Chose curieuse : dans les notes manuscrites qu'il a laissées, on peut lire qu'il a toujours gardé, de son séjour dans cet établissement, une grande admiration pour l'enseignement ecclésiastique, auquel il a plus d'une fois, dans l'avenir, attribué son précoce développement intellectuel. Au mois d'octobre 1883, il entra au collège de St-Nazaire, dirigé alors par un homme d'une haute intelligence et d'un grand savoir, M. Genty, devenu depuis principal du collège d'Aurillac. Il apporta, dans ce nouveau milieu, les mêmes défauts et les mêmes qualités qu'au séminaire. Assez peu doué, médiocre même pour les sciences, il montra toujours, en revanche, pour les lettres, une prédilection marquée et de brillantes aptitudes. Son intelligence faisait l'admiration des professeurs, non moins que sa mémoire qui était véritablement prodigieuse. Il lui arrivait de réciter par cœur un texte latin de plusieurs pages qu'il venait de traduire à livre ouvert.

En 1884, encore sur les bancs de l'école, il fonda une petite feuille *l'Echo du Collège,* tirée sur gélatine. Dès 1885, à peine âgé de dix-neuf ans, il collabora à *la Démocratie de l'Ouest,* que venait de fonder un ouvrier typographe, Eugène Couronné, et prit une part active, aux côtés d'Aristide Briand, à la campagne en faveur de la liste républicaine aux élections législatives. Il écrivait aussi dans plusieurs feuilles littéraires qui lui ouvraient volontiers leurs colonnes. C'est ainsi qu'il publia les *Rêveries d'un promeneur solitaire de Saint-Nazaire au Croisic,* dans la forme des rêveries de J.-J. Rousseau, dans le *Glaneur savenaisien* (à Savenay), et en même temps, dans *l'Avenir du Rouergue* (Milhau), un roman, *Parisiana,* écrit non sans talent, mais anticlérical en diable. Cette concession plutôt fâcheuse au mauvais goût de l'époque ne se reproduira plus dans la suite, car il se montra toujours partisan de la plus large tolérance en matière religieuse. L'étude de l'histoire lui avait en effet montré de bonne heure dans la conquête de la plus belle vertu humaine, la tolérance, une victoire suprême contre l'absolu, l'élimination définitive de l'absolu du monde moral. Il comprit tôt et enseigna que par la tolérance, le respect de la dignité d'autrui n'est plus subordonné à aucun culte, à aucun symbole, à aucun dogme transcendental. Puis, il collabora à *l'Indépendant littéraire* de Paris, où firent également leurs premières armes Achille Maffre de Baugé, plus tard chroniqueur esti-

(1) Victor Dave, Notice biographique sur Pelloutier dans son *Histoire des Bourses du Travail.*

mé de *l'Echo de Paris* et Paul Segonzac, l'écrivain populaire bien connu. Toujours à la même époque, c'est-à-dire aux premières années de sa jeunesse, il créa une société pour l'organisation de concours littéraires et fonda successivement *l'Epingle, Ruy Blas, la Plage,* petites revues qui ne vécurent qu'une vie éphémère, mais qui n'en eurent pas moins un certain mérite, ainsi que se plut à l'attester, à l'annonce de la chute de l'une d'elles, M. Emile Asse, poète de talent, fondateur de la société littéraire et artistique *La Pomme à cidre,* dont Pelloutier fit partie depuis 1884: « *Ruy Blas* valait mieux que le coup qui l'a frappé; peut-être sous une forme quelconque, renaîtra-t-il de ses cendres. »

En 1886, voulant venir à Paris faire du journalisme, il sollicita de M. Laisant, député de la première circonscription de Nantes, qui fut l'ami politique et personnel de son grand-père, un emploi dans son journal, *la République radicale.* Mais, Laisant, dans deux lettres datées des 19 et 24 janvier 1886, lui fit un tel tableau des misères du journalisme, des déboires qu'il connaîtra sûrement, s'il persiste dans son intention, que le jeune homme n'insista pas. Il continua donc de mûrir ses idées, « lisant beaucoup, énormément, le jour et la nuit, non pas seulement pour accroître ses connaissances qui deviendront très remarquables, très étendues, mais déjà aussi pour chercher une consolation au mal affligeant et *ostensible* dont il vient d'être atteint, et que le docteur Poisson, de Nantes, diagnostiquera, en 1890, comme étant un lupus tuberculeux de la face. Vraisemblablement, ajouta-t-il quelques mois plus tard, le malade ne vivra plus deux ans, et bien que la sombre prédiction ne se soit pas réalisée à la lettre, elle faisait pressentir cependant que la maladie aurait une issue fatale et prématurée » (1).

Aux élections générales de 1889, Pelloutier soutint vigoureusement, mais sans succès, dans l'*Ouest Républicain,* créé pour la circonstance, la candidature radicale-révisionniste d'Aristide Briand.Ce journal disparut après les élections, presque en même temps que le *Petit Nazairien,* fondé par son frère plusieurs mois auparavant, et le jeune polémiste et chroniqueur, fatigué, malade, songea alors à déposer la plume, du moins jusqu'à nouvel ordre, pour aller se soigner à la campagne. Dans ce but, il quitta, en 1891, Saint-Nazaire et essaya de s'occuper d'élevage et d'agriculture chez des amis, dans un trou perdu, appelé la Forge-

(1) Victor Dave. Notice biographique sur Pelloutier dans son *Histoire des Bourses du Travail.*

Neuve situé à côté de Chateaubriand. Il y était à peine de quelques jours qu'il recommença à écrire, cette fois des chroniques hebdomadaires au *Guérandais,* consacrées en majeure partie à la louange des plaisirs champêtres. « J'habite depuis huit jours, au fond d'un pays perdu, une gentilhommière qui fleure le bon vieux temps à dix kilomètres à la ronde... » L'année suivante, ses forces étant un peu revenues et sa combativité reprenant le dessus, il quitta sa retraite agreste et retourna à Saint-Nazaire, où il prit la rédaction en chef de la *Démocratie de l'Ouest,* à laquelle il n'avait guère cessé de collaborer depuis sa première apparition, en 1885. Il fit appel, pour le seconder, à des écrivains connus, appartenant à divers partis politiques : Caumeau, alors conseiller municipal de Paris, décédé depuis ; Brunellière, conseiller municipal socialiste de Nantes ; Landrin, Jules Guesde, Edouard Vaillant, d'autres encore. J'ai dit ailleurs que toute la cuisine du journal incombait à Pelloutier, rédacteur en chef d'une feuille qui... ne comptait pas un seul rédacteur sur place. Aussi dut-il suffire à tout : la chronique locale et la politique régionale, la politique intérieure et les événements du dehors, le mouvement maritime et commercial, tout, jusqu'au moindre fait divers, était rédigé par lui.

C'est à cette époque qu'il fonda, à Saint-Nazaire, avec quelques amis, l'*Emancipation,* section du *Parti ouvrier français.* Bientôt là comme ailleurs, grâce à son activité débordante, la cheville ouvrière de tout le mouvement, ses camarades le déléguèrent, en septembre 1892, à Tours, où se tint le premier congrès régional de la *Fédération des travailleurs socialistes de l'Ouest* (parti broussiste) et il y fit voter le principe de la grève générale (1). Moyen d'ordre purement économique,

---

(1) Dès le 27 mai 1869, le journal *L'Internationale,* organe officiel des sections belges de *l'Association internationale des Travailleurs,* préconisait en ces termes l'idée de la grève générale : « Lorsque les grèves s'étendent, se communiquent de proche en proche, c'est qu'elles sont bien près de devenir une grève générale, et une grève générale, avec les idées d'affranchissement qui règnent aujourd'hui, ne peut qu'aboutir à un véritable cataclysme, qui ferait faire peau neuve à la société ».

En France aussi, l'idée de la grève générale avait été agitée bien avant 1892 dans les Congrès syndicaux. C'est ainsi qu'au troisième *Congrès national de la Fédération des Syndicats et Groupes corporatifs ouvriers de France,* tenu à Bordeaux et au Bouscat du 28 octobre au 4 novembre 1888, la résolution suivante avait été votée ;

« Considérant que la monopolisation des instruments de travail et des capitaux entre les mains patronales donne aux patrons une puissance qui diminue d'autant celle que la grève partielle mettait entre les mains des ouvriers ;

excluant la collaboration des socialistes parlementaires pour n'emprunter que l'effort syndical, la grève générale devait nécessairement répondre au secret désir des groupes corporatifs. Le citoyen Briand commenta plus tard, devant le Congrès de Marseille, le projet de résolution déjà adopté à Tours, exposa les avantages incomparables qu'offrait l'idée de la grève générale, tant pour le développement de l'organisation ouvrière que pour le relèvement des énergies individuelles ; en sorte que les associations séduites acclamèrent d'enthousiasme un moyen d'action si conforme à leurs principes (1).

Au commencement de 1893, Pelloutier quitta définitivement Saint-Nazaire pour se fixer à Paris. Il ne tarda pas à se séparer du parti marxiste et se lia avec divers écrivains libertaires qui l'orientèrent sans difficulté vers leurs idées. Il collabora, presque immédiatement après son arrivée dans la capitale, à *l'Avenir social,* de Dijon, et à *l'Art social,* que dirigeait Gabriel de la Salle. L'année suivante, la Fédération des Bourses du travail, au sein de laquelle il représentait les Bourses de Nantes et de Saint-Nazaire, le délégua au sixième Congrès national des syndicats de France (17-22 septembre 1894), où il soutint encore une fois l'idée de la grève générale. L'ardeur qu'il apporta à la défense de ses convictions attira sur lui l'attention. La presse ne le ménagea pas; elle l'attaqua au contraire d'autant plus violemment qu'il affirmait hautement son dédain des formules politiques et préconisait la lutte sur le terrain purement économique. Les fureurs des journaux ne parvenaient pas à le détourner de la voie qu'il s'était tracée; à quelque temps de là, il répondit à leurs criailleries par une brochure (2): *Qu'est-ce que la grève générale?* dont voici la conclusion: « Ou la grève générale est impossible, et il est stupide de la combattre, parce que la conspiration du silence la détruirait, tandis que les attaques la fortifient. Opposer une digue à un torrent,

---

« Que le capital n'est rien, s'il n'est mis en mouvement par le travail;

« Qu'alors, en refusant le travail, les ouvriers anéantiraient d'un seul coup la puissance de leurs maîtres;

« Considérant que la grève partielle ne peut être qu'un moyen d'agitation et d'organisation;

« Le Congrès déclare: que, seule, la grève générale, c'est-à-dire la cessation complète de tout travail, ou la Révolution, peut entraîner les travailleurs vers leur émancipation. »

(1) F. Pelloutier, *Histoire des Bourses du travail,* p. 67.

(2) Publiée chez Allemane, et écrite en collaboration avec Henri Girard. — Rééditée, en 1902, par la Bourse du travail de Bourges.

c'est accroître sa puissance dévastatrice ; élargir son lit, c'est le rendre inoffensif et le réduire aux proportions d'un ruisseau. Il en est de même pour la grève générale. Ou bien elle est possible, et criminel qui la combat parce qu'elle est la ruine du système autoritaire. » On sait que c'est dans ce congrès qu'on vit s'opérer la dislocation de la Fédération des syndicats et groupes corporatifs ouvriers (Parti ouvrier français), et cela précisément sur la question de la grève générale, dont elle ne voulait plus, après l'avoir votée, comme nous venons de le voir, en 1888, à Bordeaux, puis à Marseille, en septembre 1892 (1).

Au cours de cette même année 1894, Fernand Pelloutier publia dans la *Revue socialiste* deux études remarquées : *La Monogamie et l'Union libre,* et *la Femme dans la société moderne,* et commença avec son frère Maurice, dans la *Société nouvelle,* de Bruxelles, ces études si puissamment documentées qui parurent en volume, en 1900, sous le titre de *la Vie ouvrière en France* (2). Il collabora en même temps à *la Cocarde,* de Maurice Barrès, à *la Question sociale,* d'Argyriadès (3), et à *l'Enclos,* de Louis Lumet. En 1895, il s'affilia aux Chevaliers du travail français, débuta aux *Temps Nouveaux,* fut nommé secrétaire- adjoint du Comité d'action de la Verrerie ouvrière et secrétaire général de la Fédération des Bourses de travail de France et des Colonies. Ce dernier poste, Pelloutier l'avait vraiment ambitionné ; comme l'a dit Georges Sorel, il avait conçu le projet de faire profiter ses camarades de la grande expérience qu'il avait acquise dans sa pratique des organisations ouvrières ; il aurait voulu leur montrer ce qu'elles peuvent quand elles sont bien pénétrées de la portée de leur véritable mission ; il espérait convaincre les travailleurs qu'ils trouveront facilement parmi eux les hommes capables de diriger leurs institutions, le jour où ils cesseront d'être hypnotisés par les utopies politiques (4). A partir de sa nomination à ces importantes

(1) *Histoire des Bourses du travail,* pp. 57-70.

(2) Un volume in-18 de 400 pages chez Schleicher frères, éditeurs.

(3) Dans l'*Enseignement en société libertaire,* donné à cette Revue au mois d'août 1895, Pelloutier se déclara l'adversaire du monopole de l'enseignement par l'Etat, partageant en cela l'opinion exprimée par Proudhon à la page 78 de son livre : *Du principe fédératif :* « Je ne crois pas à la possibilité d'organiser l'instruction du peuple sans un grand effort de l'autorité centrale ; mais je n'en reste pas moins partisan de la liberté de l'enseignement comme de toutes les libertés. Je veux que l'école soit aussi radicalement séparée de l'Etat que l'Eglise elle-même. »

(4) Georges Sorel, Préface de l'*Histoire des Bourses du travail* de Pelloutier.

fonctions, il entra dans la phase particulièrement active de sa vie. Il fit tous les travaux du Comité fédéral, prépara les congrès, organisa les grands services de la Fédération, écrivit une *Méthode pour la création et le fonctionnement des Bourses du travail;* en un mot, se prodigua sans compter, de mille manières.

Délégué par la Fédération au Congrès de Nîmes (juin 1895), il fit, sur cette organisation, deux rapports importants, qui furent très discutés, l'un surtout, dans lequel, tout en affirmant les théories libertaires, il défendit cette idée que le succès de la révolution nécessitait temporairement la concentration des forces ouvrières. C'est cette même idée qui se retrouve dans le manifeste qu'il lança, le 1er mai 1896, au nom des 41 Bourses du travail fédérées et dans lequel il dit: « Volontairement confinées jusqu'à ce jour dans le rôle d'organisatrices du prolétariat, les Bourses du travail de France entrent désormais dans la lutte économique, et à cette date du 1er mai, choisie depuis quelques années par le socialisme international pour formuler les volontés de la classe ouvrière, viennent exposer ce qu'elles pensent et le but qu'elles poursuivent.

« Convaincus qu'au mal social les institutions ont plus de part que les hommes, parce que ces institutions, en conservant et accumulant les fautes des générations, font les hommes vivants prisonniers des fautes de leurs prédécesseurs, les Bourses du travail déclarent la guerre à tout ce qui constitue, soutient et fortifie l'organisme social. Confidentes des souffrances et des plaintes du prolétariat, elles savent que le travailleur aspire, non pas à prendre la place de la bourgeoisie, à créer un Etat « ouvrier », mais à égaliser les conditions, et à donner à chaque être la satisfaction qu'exigent ses besoins. Aussi méditent-elles, avec tous les socialistes, de substituer à la propriété individuelle et à son effroyable cortège de misère et d'iniquités, la vie libre sur la terre libre!

« Dans ce but, et sachant que la virilité de l'homme se proportionne à la somme de son bien-être, elles s'associent à toutes les revendications susceptibles, — en améliorant, si peu que ce soit, la condition immédiate du prolétariat, — de le libérer des soucis démoralisants du pain quotidien et d'augmenter, par suite, sa part contributive à l'œuvre commune d'émancipation.

« Elles réclament la réduction de la durée du travail, la fixation d'un minimum de salaire, le respect du droit de résistance à l'exploitation patronale, la concession gratuite des choses indispensables à

l'existence : pain, logement, instruction, remèdes ; elles s'efforceront de soustraire leurs membres aux angoisses du chômage et aux inquiétudes de la vieillesse en arrachant au Capital la dîme inique qu'il prélève sur le Travail.

« Mais elles savent que rien de tout cela n'est capable de résoudre le problème social ; que jamais le prolétariat ne sortirait triomphant de luttes où il n'opposerait à la formidable puissance de l'argent que l'endurance acquise, hélas ! par des siècles de privations et de servitude. Aussi, adjurent-elles les travailleurs demeurés jusqu'à ce jour isolés de venir à elles, de leur apporter l'appoint de leur nombre et de leurs énergies. Le jour (et il n'est pas éloigné) où le prolétariat aura constitué une gigantesque association, consciente de ses intérêts et du moyen d'en assurer le triomphe, ce jour-là, il n'y aura plus de capital, plus de misère, plus de classes, plus de haines. La Révolution sociale sera accomplie ! »

En 1896, une revue de Barcelone, *la Ciencia social,* publia de lui un travail remarquable : *la Anarquia burguesa,* et presque en même temps, *l'Art social,* de Paris, fit paraître deux nouvelles brochures : *l'Art et la Révolte* et *l'organisation corporative et l'Anarchie.* Dans cette dernière, Pelloutier établissait la concordance qui existe entre l'union corporative qui s'élabore et la société communiste et libertaire, à sa période initiale. « Nous voulons, disait-il, que toute la fonction sociale se réduise à la satisfaction de nos besoins ; l'union corporative le veut aussi, c'est son but, et de plus en plus elle s'affranchit de la croyance en la nécessité des gouvernements ; nous voulons l'entente libre des hommes ; l'union corporative (elle le discerne mieux chaque jour) ne peut être qu'à condition de bannir de son sein toute autorité et toute contrainte ; nous voulons que l'émancipation du peuple soit l'œuvre du peuple lui-même ; l'union corporative le veut encore : de plus en plus, on y sent la nécessité, on y éprouve le besoin de gérer soi-même ses intérêts ; le goût de l'indépendance et l'appétit de la révolte y germent ; on y rêve des ateliers libres où l'autorité aurait fait place au sentiment personnel du devoir ; on y émet sur le rôle des travailleurs dans une société harmonique des indications d'une largeur d'esprit étonnante et fournies par les travailleurs mêmes. Bref, les ouvriers, après s'être crus si longtemps condamnés au rôle d'outil, veulent devenir des intelligences pour être en même temps les inventeurs et les créateurs de leurs œuvres. Qu'ils élargissent donc le champ d'étude ouvert ainsi devant eux ! Que, comprenant qu'ils ont entre leurs mains toute la vie sociale, ils s'habituent à ne puiser qu'en eux

l'obligation du devoir, à détester et à briser toute autorité étrangère. C'est leur rôle, et c'est le but de l'anarchie. »

C'est au retour du Congrès international de Londres, où il avait été délégué, et où se consomma, comme on sait, la rupture définitive entre l'élément syndical et l'élément politique, rupture commencée en 1894 à Nantes, que Fernand Pelloutier fonda *l'Ouvrier des Deux-Mondes,* revue mensuelle d'économie sociale, qui renferme de nombreuses études d'une réelle valeur dues à sa plume. Et cependant, ainsi que je l'ai dit ailleurs, les conditions misérables dans lesquelles il fut souvent obligé de faire cette revue ne devaient pas le prédisposer favorablement au travail de l'esprit. En effet, lorsque les mémoires de l'imprimeur se furent élevés à des chiffres fantastiques pour la bourse d'un prolétaire, Pelloutier prit un parti héroïque: il *composa* lui-même entièrement sa revue, et il consacra à ce labeur fatigant jusqu'à dix heures par jour; après quoi, en manière de délassement, il était obligé de donner plusieurs heures encore à la correspondance très étendue de la Fédération. C'est aussi à cette époque qu'il fit, avec son frère Maurice, la plus grande partie de sa *Vie ouvrière en France,* qui ne parut qu'en 1900, quelques mois avant sa mort. *L'Ouvrier des Deux-Mondes* devint, après le Congrès de Toulouse (septembre 1897), l'organe de la Fédération des Bourses, et cessa de paraître en 1899, peu de temps après la naissance du *Journal du Peuple,* où Pelloutier signa, dès l'origine, les articles consacrés au mouvement social. Au mois de novembre de la même année, il publia encore une nouvelle brochure: *Les syndicats en France,* où les militants du syndicalisme actuel trouveraient, aujourd'hui encore, des indications précieuses et d'utiles enseignements.

Tous ces travaux menés de front avec l'administration de la Fédération des Bourses, la préparation des congrès actuels, le secrétariat général des Chevaliers du travail, qu'il avait accepté en 1898, altérèrent profondément la santé de Pelloutier. La conséquence d'un tel surmenage fut qu'en octobre de cette année, au retour du Congrès de Rennes (septième de la Fédération des Bourses), où il s'était particulièrement dépensé, il fut obligé de s'aliter. Je me le rappelle, — alors qu'il aurait dû se reposer, — en novembre, rue des Deux-Ponts, enveloppé dans une couverture, copiant pour subsister un cours d'économie sociale pour M. Cheysson, du Musée social, membre de l'Institut, puis traduisant de l'anglais un ouvrage de mécanique! Il se remit peu à peu pourtant et se décida enfin, sur l'ordre de son médecin, à quitter Paris. Au mois d'avril 1899, il alla occuper, aux Bruyè-

res-de-Sèvres, un pavillon composé de deux pièces, dans l'une desquelles il installa sa chère bibliothèque, qu'il avait mis tant de soin et qu'il avait eu tant de peine aussi à composer. Là, au milieu d'un site ravissant, à deux pas des bois de Meudon, sa santé s'améliora assez pour lui permettre de reprendre ses travaux. Il continua sa collaboration au *Journal du Peuple*, et fit dans la *Revue politique et parlementaire* une étude importante sur les Bourses du travail. C'est cette étude qui, largement augmentée et développée, deviendra l'*Histoire des Bourses du travail,* publiée après sa mort. Il écrivit ensuite un *Compte rendu critique du Congrès général du Parti socialiste français* (3-8 décembre 1899), et dans un autre ordre d'idées, pour la *Revue d'art dramatique*, un *Mémoire pour la construction d'un théâtre populaire*. Ce Mémoire fut primé deuxième par la Revue qui avait organisé un concours sur cette question. Une somme de cent francs lui fut attribuée. Cette même année 1899, une nouvelle plutôt grotesque courut les bureaux de rédaction et les milieux ouvriers: c'est l'accusation, portée contre Pelloutier, d'être le militant payé cent mille francs par le duc d'Orléans, pour greffer une grève générale sur la grève des terrassiers (septembre 1898)!

Une seconde hémoptysie, beaucoup plus grave que la première, survenue, comme je l'ai dit, à son retour du Congrès de Rennes, mit ses jours en danger. On crut qu'il ne s'en relèverait pas. Les soins dévoués de sa famille, et surtout son endurance réellement étonnante, triomphèrent une fois de plus du mal. C'est peu de temps après qu'un excellent ami, Georges Sorel, voyant l'état de gêne où il se trouvait et pour lui permettre de se mieux soigner, sollicita pour lui et obtint de M. Millerand, ministre du Commerce, un emploi d'*enquêteur temporaire à l'Office du Travail*. Cette nomination se produisant au moment où millerandistes et guesdistes, socialistes purs et socialistes impurs, étaient aux prises, polémiquant avec fureur sur le cas Millerand (participation d'un socialiste à un gouvernement bourgeois), cette nomination fournit l'année suivante, à l'occasion de la tenue du huitième Congrès de la Fédération des Bourses (5-8 septembre 1900) aux *purs* représentés par la Bourse du travail de Lyon, une occasion, d'après eux excellente, de livrer un assaut décisif contre Pelloutier, en qui ils feignaient de voir un néophyte millerandiste! Pelloutier, un millerandiste, un politicien, un arriviste! On avait donc oublié que dans sa séance du 25 mars 1900, le Comité fédéral, ayant eu à s'occuper de la question de la réglementation des grèves et de l'arbitrage obligatoire, c'était Pelloutier, comme délégué de Nevers et comme

FONDÉ LE 1er FÉVRIER 1897

L'OUVRIER DES DEUX MONDES

Revue mensuelle d'Économie Sociale

Abonnement annuel :	Editeur-Gérant : FERNAND PELLOUTIER	Annonces
France 2 fr. 50		La ligne . 0 fr. [illegible]
Étranger 3 fr. 50		Bureau : Librairie Ouvrière
Le Numéro 15 centimes		11, rue des Deux Ponts, Paris

Adresse
Pelloutier, aux Bruyères
à Sèvres (Seine-et-Oise)

19 janvier 1899

Cher ami

Hélas ! oui, dès mon arrivée ici, j'ai pris froid, et jusqu'à lundi il m'a fallu avaler force sirops et tisanes pour dissiper l'enrouement ou plutôt l'extinction de voix dont je souffrais. Aujourd'hui cela va mieux, l'appétit est arrivé formidable ; ~~l'état~~ le calme dont on jouit ici a fait tomber cet état permanent de surexcitation moral et physique ~~qu~~ où j'étais rue des Deux Ponts ; bref, je me sens en équilibre.

Que vous dirais-je du journal ? N'oubliez pas que Faure n'a en réalité que 8.000 à 10.000 francs ~~[illegible]~~ et qu'il sera impossible pour ménager ce maigre capital et allonger l'existence de son canard. En tout cas, il durera bien quelques mois — et c'est pour moi l'essentiel. Mais méfiez-vous de ce qui se dit dans les ateliers ; le dénigrage du journal est déjà commencé et il est l'œuvre de ce groupe : Girault, Geoffroy et consorts, qui ne pardonnent pas à ~~[illegible]~~ Faure de ne pas les considérer comme des écrivains.

Votre article, mis au point, est à l'imprimerie. J'attends seulement de savoir quel jour j'aurai toutes les épreuves du journal pour convoquer la Commission. La réunion se fera chez

Quant aux décisions prises pendant la dernière séance de la Fédération, relativement au Nouvel Ouvrier, comment voulez-vous que je les aie déjà exécutées, n'ayant même pas pu aider à mon propre déménagement (puisque le lundi de votre arrivée, j'étais au lit à 2 heures de l'après-midi) et que, depuis, j'ai été submergé par les accusés de réception, des renouvellements d'abonnement ? – Je vais m'y mettre, maintenant que me voici quelque peu débarrassé.

J'ai fait la même remarque que vous à propos du Bulletin de l'Aurore. Mais je n'écrirai ni à Vaughan ni à d'autres. Même si je savais que les notes parues depuis quelque temps fussent d'un autre que Laporte (et je le crois, car Laporte est bien paresseux pour se donner pareille peine) je ne me plaindrais pas. Ce n'est pas timidité, comme vous le pensez, c'est orgueil ; comment voulez-vous qu'on discute avec des mufles, puisque, s'ils étaient capables de réfléchir, et de discuter, ils ne commettraient pas leurs muffleries ! Si votre curiosité, cependant, veut être satisfaite, demandez à Ricard si l'écriture de cette partie du bulletin est celle de Laporte – ou de Loubier, ou de quelque autre de la boîte. Quant à moi, je me contente de mépriser en bloc tout le personnel.

Je ne cède pas la plume à Marie avant de vous renouveler, mon cher ami, toute la joie que j'aurais à vous serrer la main, ici, et à vous y garder tout un jour. Profitez donc des premiers rayons de soleil qui lorsqu'ils vont sourire pour venir nous cueillir dans le bateau (Bout-Royal, direction de Suresnes).

Mes amitiés à Madame Ipelot et à vos enfants et à vous, mon cher Georges, fraternellement

F. Pelloutier.

Autographe de Fernand Pelloutier.

secrétaire du Comité, qui avait violemment combattu le projet, que c'était en grande partie à ses efforts que celui-ci avait été, à une très grande majorité, rejeté! On avait donc oublié aussi que le projet ministériel sur les retraites ouvrières avait subi le même sort, grâce toujours à la persévérante énergie de Pelloutier! Et c'était pendant qu'il remplissait à l'Office du Travail les fonctions d'enquêteur qu'il battait ainsi en brèche les projets hybrides du ministre pseudo-socialiste Millerand!

Dans le courant de 1900, Pelloutier eut la grande joie de voir paraître en volume *la Vie ouvrière en France,* ce fruit d'un labeur patient de plusieurs années. La même année, il donna au *Mouvement socialiste* un *Exposé complet des Congrès tenus par la Fédération des Bourses du travail* depuis sa constitution en 1892 au Congrès de Saint-Etienne. Il avait publié, à la fin de 1899, une monographie du Comité fédéral des Bourses du travail, qui fut transportée dans l'*Histoire des Bourses* (chapitre VII), ainsi que l'étude sur le fonctionnement des Bourses, parue précédemment dans la *Revue politique et parlementaire.*

Quoique cette année 1900 ne dût être pour le pauvre malade qu'un long et douloureux calvaire, qu'à partir du mois de juillet et en dépit des soins qui lui furent prodigués, la laryngite tuberculeuse dont il souffrait, ne lui laissa plus guère de répit, que les étouffements augmentèrent, que les hémorragies devinrent de plus en plus fréquentes, Fernand Pelloutier demeura sur la brèche et continua inlassablement ses travaux. Avec l'aide de son frère, il assura le secrétariat de la Fédération, fonda l'*Office national ouvrier de statistique et de placement* (1), organisa, avec le concours du Ministère des Travaux publics, l'exode vers les chantiers de la province des ouvriers venus à Paris pour les travaux de l'Exposition universelle, et prépara le huitième Congrès de la Fédération des Bourses, en vue duquel il écrivit un rapport « lumineux et substantiel », suivant l'expression de Jaurès, dans la *Petite République* du 1er septembre 1900.

A ce huitième Congrès, Pelloutier donna son dernier effort, effort surhumain, étant donné l'état de faiblesse extrême où il se trouvait à cette époque. Il dut en effet quitter son lit pour se rendre au poste de combat. Il savait d'autre part qu'un assaut devait lui être livré, que la suspicion avait été jetée sur lui, qu'il allait avoir à se justifier

(1) V. *Histoire des Bourses du travail,* pp. 96-109.

(est-ce bien le mot?) du crime de ministérialisme, d'enrôlement sous la bannière millerandiste, de lèse-révolution, lui qui pourtant n'avait pas manqué un seul jour, pendant huit années consécutives, de donner à la cause ouvrière des gages du dévouement le plus absolu. Mais quoi! les *purs,* les *incorruptibles* qui lui mordent aux chausses ne sont-ils pas les mêmes qui n'ont cessé depuis 1894, depuis le Congrès de Nantes, de le poursuivre de leur haine et qui l'en poursuivront jusque par delà la tombe? Dès lors, se laisseront-ils arrêter par l'état lamentable de sa santé? Au contraire, l'occasion est trop belle pour eux, et ils auront facilement raison, croient-ils, de celui dont ils savent les jours condamnés.

Mais laissons parler là-dessus le compte rendu officiel du Congrès. Il n'est pas inutile, et pour la mémoire de Pelloutier, « ce grand serviteur du peuple », comme l'a justement nommé Georges Sorel, et pour l'enseignement et l'édification de la jeunesse militante d'aujourd'hui, d'apprendre quelle fut l'accusation et quelle fut la défense. Le compte rendu officiel dit (1):

« Lyon. — Je désirerais dire quelques mots concernant la situation du secrétaire fédéral, qu'il vaudrait mieux éclaircir tout de suite. Les deux questions sont liées. Si nous sommes réunis aujourd'hui, c'est pour avoir des renseignements précis. On nous a dit à Lyon que le secrétaire fédéral appartenait à l'Office du Travail, qu'il touchait dix-huit cents francs, et on m'a donné le mandat de dire que les deux situations étaient incompatibles, qu'il fallait que le secrétaire de la Fédération des Bourses possédât ses coudées absolument franches, qu'il ne pouvait appartenir à aucune autre administration, — à part le travail qu'il pourrait faire ailleurs, travail de comptabilité ou tout autre. Lyon prétend que les deux situations ne peuvent pas aller ensemble. Nous ne sommes pas très bien renseignés sur le travail du secrétaire fédéral, et voici ce que j'ai dit quand la question a été posée: le secrétaire fédéral touche cent francs par mois (2) du Comité fédéral, qui ne peuvent pas le faire vivre, et alors le secrétaire de la Fédération des Bourses pourra-t-il vivre en s'arrangeant d'un autre côté? On m'a répondu: si le secrétaire fédéral n'est pas assez payé,

(1) *Compte rendu officiel du Congrès* (séance du jeudi 6 septembre), pp. 87-91.

(2) Pelloutier s'était vu rétribuer, pendant plusieurs années, à raison de *vingt-cinq,* puis de *cinquante francs par mois,* pour un labeur rarement inférieur à *dix heures par jour.*

qu'il trouve une situation de dix-huit cents francs ailleurs, et on pourra trouver pour le Comité fédéral un autre camarade à Paris, qui pourra par demi-journée et pour douze cents francs faire le travail du secrétaire fédéral (1). (*Protestations*).

« On a dit à Lyon qu'on voulait savoir ce qui se passait, car on est très grincheux sur ces questions. Je ne parle pas contre le secrétaire fédéral, c'est une question de principe purement et simplement, au point de vue fédéral; il s'agirait d'un autre que lui, la question serait la même. Je vous prierai de nous donner les renseignements que nous n'avons pas et que nous devons nous donner réciproquement. Nous ne discutons pas de parti-pris; j'estime qu'entre militants, nous n'avons pas à faire de longs discours, mais nous avons à nous dire franchement ce que nous savons. Lorsque nous avons créé des syndicats au point de vue politique, faisant de l'action contre le gouvernement, contre les capitalistes, nous nous sommes toujours méfiés à juste titre de ceux qui sont entrés dans nos rangs (je laisse la situation du secrétaire fédéral de côté) pour faire des rapports à divers gouvernements. A Lyon, nous avons sur le dos un procès intenté à quatre-vingt-quatre syndicats, assignés par un employé de la Bourse que nous avons chassé il y a trois ans.

« En somme, on a jeté un peu la suspicion à Lyon sur le secrétaire fédéral; je me suis élevé contre cette tendance, connaissant les opinions philosophiques du secrétaire fédéral. Personnellement, j'ai confiance en lui, mais on m'a dit: « Nous te donnons pour mission « d'avoir des renseignements et d'indiquer notre manière de voir. » A Lyon, nous sommes payés pour être méfiants; il n'y a pas un endroit où les syndicats soient tant traqués par la police et où on ait eu tant de reproches à faire, même à des militants. Le Comité exécutif de Lyon m'a dit jeudi dernier: « Dis au secrétaire fédéral qu'il « faut qu'il choisisse entre les deux situations, car autrement, à Lyon, « cela pourrait diviser les syndicats. Il faut qu'il trouve un moyen « de rester à la Fédération des Bourses, — vous voyez qu'on n'est « pas contre lui, — et s'il trouve un autre travail à côté pour parfaire « son salaire, qu'il le prenne, mais qu'il ne reste pas à l'Office du Tra- « vail qui paraît être un service trop gouvernemental. » Maintenant le secrétaire fédéral nous fournira les renseignements dont nous avons

(1) Sans aucun doute, ce bon *socialiste* devait traiter de vil exploiteur le patron qui ose ne donner que cinq francs par jour à ses ouvriers!

besoin... Je dois dire que malheureusement ce sont même des collègues de Paris qui ont montré le plus d'acrimonie contre le secrétaire fédéral, que je défendais.

« Lorsqu'on a un camarade qui, au point de vue politique, n'est pas de votre opinion, il ne s'agit pas de déblatérer contre lui, c'est ce qu'entre militants nous devrions toujours éviter. Nous devons nous soutenir entre nous, et ne pas dire du mal les uns des autres, surtout quand nous nous connaissons et que nous appartenons à la même localité! (*Applaudissements.*) Je considère, ainsi que tous les camarades de Lyon, qu'à quelque école politique que nous appartenions, lorsque nous sommes dans le domaine économique, nous luttons tous pour l'affranchissement humain et nous devons rester unis. Mais Lyon, sur la question que j'ai indiquée, se montre très strict et désire des explications sur la situation du camarade Pelloutier.

« Nimes. — Il faudrait envisager cette question avec le plus d'indépendance possible... Lyon nous a dit quelque chose qui nous fait un peu deviner d'où peut provenir sa proposition. Il a dit: ce sont des camarades de Paris qui justement étaient à Lyon qui nous ont mis au courant de ce qui se passait à Paris. Rien que cela doit nous faire à peu près comprendre ce dont il s'agit.

« On reproche au camarade Pelloutier d'avoir accepté une autre fonction, mais le Comité fédéral des Bourses du travail n'avait qu'à assurer à son secrétaire de quoi vivre, et alors il aurait eu le droit de l'empêcher d'avoir une fonction quelconque; mais puisque le Comité fédéral n'assure pas la vie à son secrétaire, on n'a pas le droit de lui reprocher d'avoir pris telle ou telle autre place. (*Applaudissements, bruit.*)

« Le secrétaire fédéral. — En prenant la parole, je déclare tout de suite que je n'entends pas me placer sur le terrain de l'indulgence, comme vient de le faire le camarade de Nimes. Je donnerai la preuve qu'à aucun point de vue, ni par le genre de travail auquel je suis astreint à l'Office du travail, ni par mon indépendance, qui est assez connue, je n'ai manqué à aucun des devoirs du révolutionnaire, en acceptant cette situation.

Je commence par expliquer ce que c'est que l'Office du Travail, car on me parait l'ignorer totalement; j'avoue que moi-même, avant d'y être, je ne savais pas trop ce que c'était; aujourd'hui, je le sais mieux et je vais vous l'expliquer.

« A l'Office du Travail, on n'est pas employé du Ministère du

Commerce, on est enquêteur temporaire (1), c'est-à-dire que vous êtes chargé d'une mission et que votre nomination, par le Ministère, doit être renouvelée tous les trois mois, de sorte que tous les trois mois l'on peut dire au directeur de l'Office du Travail: « Vous vous passerez des services de M. Un Tel, » et il est évident que le jour où le ministère actuel sera changé, le ministère suivant réalisera la crainte que j'indique.

« Quel est le but de l'Office du Travail? C'est d'abord d'éditer le *Bulletin de l'Office*... Il est tendancieux, nous sommes d'accord, et n'a pas pour but d'être utile aux organisations ouvrières, bien qu'il ait cette prétention; mais, en définitive, aucune appréciation politique, aucune théorie n'y est émise; il n'y a que des chiffres et des renseignements statistiques; c'est un travail que nous pourrions faire, nous, tout aussi bien que l'Office du Travail, que nous aurions même dû faire depuis longtemps.

« En second lieu, l'Office du Travail a pour mission de publier chaque année un volume intitulé: *Statistique des grèves et des recours à l'arbitrage pendant l'année...;* cette statistique des grèves, ce sont purement les chiffres qui concernent les grèves, à savoir, le nombre d'ouvriers grévistes, etc., plus les procès-verbaux des comités d'arbitrage qui ont eu lieu devant le juge de paix, à la demande soit des ouvriers, soit des patrons.

« Enfin, le troisième but de l'Office du Travail, c'est de publier des monographies d'associations ouvrières, et toutes les Bourses du travail sont en possession, je crois, du premier volume qui a paru l'année dernière, intitulé: *les Associations ouvrières,* dans lequel figurent la monographie des Travailleurs du Livre et quelques autres. Cet ouvrage doit être continué, et c'est surtout à lui que je suis occupé ainsi qu'à la statistique des grèves.

« En tous cas, vous constatez tout de suite que le genre de travail

---

(1) Texte de l'arrêté ministériel du 3 août 1899 concernant Pelloutier:

« Le ministre du Commerce, etc., sur la proposition du Directeur du Travail, arrête:

Article 1er. — M. Fernand Pelloutier est chargé, à dater du 1er août 1899, d'une enquête sur le mouvement syndical et la statistique des syndicats en France.

Article 2. — L'indemnité qui lui est attribuée pour frais de mission est fixée pour les mois d'*août, septembre* et *octobre,* à 250 francs par mois.

.....

Nomination absolument temporaire, comme on voit, et qui ne fut renouvelée que pour *un mois* (janvier 1901).

que je suis chargé de faire ne peut soulever aucune défiance de la part des organisations ouvrières; c'est le même exactement que celui que j'ai fait pour moi pendant quelques années et que je viens de publier sous le titre de *la Vie ouvrière en France*. Ce n'est pas autre chose; c'est du document pur.

« Maintenant, je suis entré à l'Office du Travail dans des circonstances bien malheureuses pour moi; l'année dernière, je fus atteint d'une hémorragie. J'étais couché et presque mourant. C'est alors qu'un ami commun, Georges Sorel, le publiciste connu, alla trouver Jaurès et lui dit: « Ne pourriez-vous pas trouver une situation à Pelloutier? » Le *Journal du Peuple* venait de tomber; j'étais sans situation, très gravement malade; il fallait me tirer d'embarras. Jaurès alla trouver Millerand et on me donna cette place d'enquêteur, place nouvelle, car à l'Office du Travail, légalement, il ne peut y avoir que deux enquêteurs permanents, les autres ne sont que temporaires.

« Je le répète, vous voyez que la situation que j'occupe dans cet Office du Travail ne peut soulever aucune suspicion.

« J'ajoute que je ne croyais pas que mes opinions, qui sont connues, et les services que j'ai rendus et que je suis prêt à rendre, pussent permettre le moindre soupçon, sauf à ceux qui, depuis des années, m'ont toujours combattu, parce que j'ai, autant que possible, cherché à maintenir la Fédération sur le terrain économique. Je croyais qu'après avoir donné les preuves que j'ai données, on ne soulèverait pas de telles questions contre moi. Remarquez qu'il y a au Comité fédéral des camarades appartenant à toutes les écoles, allemanistes, blanquistes... Je me trompe, il n'y a plus de guesdistes, et c'est peut-être à eux que faisait allusion tout à l'heure le camarade de Lyon...

« Lyon. — Non, ce ne sont pas eux...

« Le secrétaire fédéral. — Eh bien! les blanquistes n'ont jamais fait la moindre observation; cependant, ils ne sont pas suspects de ministérialisme. Ils auraient été les premiers, s'ils avaient cru que cette situation que j'avais acceptée fût dangereuse, à me prier de me retirer comme secrétaire de la Fédération; ils ne l'ont pas fait. Depuis que je suis à cet Office, j'ai fourni la preuve que je suis resté, non pas antiministériel, car je suis anarchiste, mais antigouvernemental, comme je l'ai toujours été; le rapport et l'ordre du jour contre le projet de loi Waldeck-Rousseau sur les syndicats professionnels, c'est moi qui en suis l'auteur; de même pour la résolution adoptée contre le projet Guieysse sur les retraites ouvrières. Je combattrai encore

demain toutes propositions émanées du gouvernement qui me paraîtront entraîner les travailleurs sur la voie du parlementarisme.

« Je demande donc au Congrès de me continuer sa confiance, non pas seulement d'une façon vague, mais en disant que le passé que j'ai garantit l'avenir et que jusqu'à ce que j'aie failli, — car tout homme peut faillir, — la Fédération maintient sa confiance. (*Applaudissements.*)

« Lyon. — Ce que je retiens, c'est que vous n'êtes pas permanent...

« Le secrétaire fédéral. — Les enquêteurs de l'Office n'ont même pas de bureau.

« Lyon. — Les renseignements que nous avions étaient faux.

« Le secrétaire fédéral. — J'ajoute quelques mots. C'est que ma nomination a paru pendant que j'étais encore malade. Je ne l'ai connue que trois semaines après qu'elle était signée; j'ai seulement vu une fois le citoyen Millerand, pour le remercier. Mais je répète que nous n'avons pas de bureau au ministère.

« Paris. — Je suis à Paris délégué de la Bourse de Carcassonne. Carcassonne m'avait demandé d'aller chercher des volumes pour sa bibliothèque au ministère; j'ai demandé le secrétaire fédéral; on m'a répondu: « Nous ne le connaissons pas, nous ne l'avons jamais vu ... » Cela explique sa situation.

« Lyon. — Devant les explications du secrétaire fédéral, je retire ma déclaration.

« Le président. — La discussion est close, dans ces conditions.

« Le Mans. — Il me semble que le secrétaire du Comité fédéral se trouve dans la même situation qu'un secrétaire général des Bourses du travail, c'est-à-dire que tous ses actes, toutes les opérations qu'il doit assurer auprès des organisations qu'il représente, doivent être contrôlées par tous les délégués des Bourses du travail qui forment ce Conseil fédéral, comme le Conseil d'administration d'une Bourse du travail contrôle tous les actes du secrétaire général. Or, je demande s'il y a des Bourses du travail qui, par l'intermédiaire de leurs délégués, aient transmis des plaintes concernant les nouvelles fonctions, — si on peut appeler cela des fonctions, — du secrétaire fédéral.

« Paris. — Non!

« Le Mans. — Je regrette donc qu'une discussion ait été soulevée

à l'instigation de citoyens qui ne sont peut-être même pas attachés à une Bourse du travail, et qui, dans certains milieux, en province, ont présenté la situation du secrétaire fédéral sous un jour qui n'est pas le vrai. (*Applaudissements.*)

« CLERMONT. — Etant donné les explications fournies par le secrétaire fédéral sur la question pressante de notre camarade de Lyon, et la déclaration de celui-ci qu'il se trouve satisfait, je demande que le Congrès vote des félicitations au secrétaire fédéral et lui maintienne sa confiance. (*Approbation.*)

« LE PRÉSIDENT. — J'ai reçu l'ordre du jour suivant : « Le Congrès, « après avoir entendu les explications du secrétaire fédéral, lui main- « tient sa confiance et déclare que la situation qu'il occupe à l'Office « du Travail n'est pas incompatible avec ses fonctions de secrétaire « fédéral. »

« ALBI. — Je me rallie à la proposition de Clermont.

« NIMES. — En principe, dans nos Congrès, nous ne devons pas nous donner les uns aux autres de l'eau bénite ; je suis contre tout vote de félicitations. A la suite de la question posée par le camarade de Lyon, le secrétaire fédéral nous a fait des déclarations ; nous devons nous estimer satisfaits, c'est le plus beau vote de confiance que nous puissions lui adresser. (*Approbation.*) »

. . . . . .

Pelloutier a ruiné l'accusation portée contre lui ; il a pu, par un miracle de sa volonté, rester sur la brèche pendant les trois journées qu'a duré le Congrès, prendre part à toutes les discussions, répondre à toutes les questions posées par les délégués. Mais, le Congrès fini, ce n'est plus un homme, c'est un moribond. Rentré chez lui, il s'alita pour ne plus se relever. Il termina néanmoins, son frère lui servant de secrétaire, l'organisation de l'Office de statistique et de placement, et continua de gérer les affaires de la Fédération. Mais au prix de quels efforts et de quelles souffrances ! Pendant près de six mois, il endura un véritable martyre, crachant le sang presque sans interruption, n'obtenant quelques instants de répit et de soulagement qu'à l'aide de piqûres répétées de morphine. Un moment vint où il ne put plus même garder la position horizontale, à cause des crises continuelles d'étouffement qui le suffoquaient littéralement, et dut rester assis sur un lit de camp, les fenêtres grandes ouvertes. Il assista impuissant à sa dissolution physique, sans perdre sa lucidité intellec-

tuelle. Même au milieu des plus atroces souffrances, il ne se plaignit jamais. Dans les derniers jours de sa vie seulement, affaibli par la maladie, déprimé par l'abus de la morphine, il lui arriva à plusieurs reprises de verser quelques larmes, non sur sa fin prochaine, — la mort n'avait pour lui rien d'effrayant, — mais sur l'inachèvement de son œuvre, cette œuvre d'éducation de la masse jugée par lui si nécessaire, si urgente, et sans laquelle il eut sans doute mis un terme depuis longtemps à une existence toute de douleurs, de déboires et d'humiliations. Peu de temps avant de mourir, il se fit transporter dans son cabinet de travail, et c'est là, au milieu de ses chers livres, réunis un à un patiemment au cours des années, suivant un plan déterminé, c'est là qu'il rendit le dernier soupir, le 13 mars 1901, à onze heures du matin, après une agonie qui durait depuis minuit et pendant laquelle il ne reprit pas une seule fois connaissance.

« Pauvre garçon! ne put s'empêcher de dire le médecin appelé à constater le décès, il y a longtemps que vous devriez être là, vous n'auriez pas tant souffert! » Et les ensevelisseurs restèrent frappés de stupeur devant le contraste de ce corps si mince, qu'on eût dit celui d'un enfant, et de cette tête énorme, colossale, où la vie s'était réfugiée toute, comme pour attester l'empire de l'intelligence sur la matière.

.....

La mort de Fernand Pelloutier est le signal de la décadence pour la Fédération des Bourses du Travail.

En effet, une campagne ne tarda pas à s'ouvrir, ayant pour but la réunion, l'unification des deux organismes centraux: la Fédération des Bourses et la Confédération générale du Travail, celle-là bien vivante, en pleine prospérité, ayant suffi pendant sept années aux besoins du prolétariat, celle-ci sans vie, sans force, n'ayant fait que végéter depuis sa naissance au congrès corporatif de Limoges qui avait eu lieu en 1895.

Cette unification, qui se fit définitive au Congrès de Montpellier, en septembre 1902, devait amener, au dire de ses protagonistes, la simplification de l'organisation ouvrière; mais la suite des événements ne tarda pas à démontrer qu'elle l'a au contraire alourdie et rendue onéreuse pour les travailleurs.

Tout syndicat a, en effet, l'obligation d'adhérer à la fois à la Bourse du Travail (ou Union des Syndicats) et à la Fédération de métier ou d'industrie (ou autre Union de Syndicats). D'où cette anomalie

étrange des mêmes militants délégués à la section des Bourses du Travail et à la section des Fédérations qui composent la Confédération générale. Que devient alors la prétendue simplification des rouages syndicaux invoquée par les artisans de l'Unité?

Cette simplification se fût comprise par la suppression d'un des deux organismes, Fédération *ou* Confédération, puisqu'on voyait, non sans raison, dans leur coexistence, une superfétation; et, dans ce cas, il eût fallu logiquement supprimer l'organisme le plus débile, c'est-à-dire la Confédération. Au lieu de cela, que fit-on? On maintint les deux organismes, et leur réunion, au lieu d'être accidentelle, comme l'entendaient Pelloutier (1) et quelques autres, devint définitive, déterminant ainsi la plus belle incohérence, la confusion la plus singulière qui se puisse voir, donnant le spectacle étrange d'une double représentation par un même délégué, autrement dit, les mêmes éléments représentés deux fois.

En réalité, l'Unité ne semble avoir été faite que dans le but d'amoindrir, d'annihiler peut-être, la Fédération des Bourses, soit qu'elle fût jugée trop peu révolutionnaire, soit qu'elle gênât certaines combinaisons, soit que sa transformation dût servir l'ambition de quelques-uns. La preuve en est que, alors qu'une unité loyale eût voulu que les deux organismes fussent traités de la même manière, sur un même pied d'égalité, on voit les Congrès de la Confédération se faire *au nom seul* des Fédérations, et les Bourses se contenter, après leurs belles assises de naguère, de la simple conférence qu'on veut bien leur permettre de tenir à l'issue de chaque Congrès. Et l'on se demandera avec quelque raison: pourquoi la réunion des deux organismes, si l'activité des délégués doit être mise *exclusivement* au service de l'un d'eux? Et quel inconvénient y eût-il eu à la suppression pure et simple de la gênante Fédération des Bourses?

Ne pourrait-on voir une autre preuve du parti-pris d'amoindrir le rôle de la Fédération des Bourses, dans le fait que, au lendemain même de la réalisation de l'Unité de la Confédération, au lieu de poursuivre l'œuvre purement syndicale de Pelloutier, c'est-à-dire de traiter des intérêts économiques communs à tous les travailleurs, d'organiser et de faire l'éducation des masses ouvrières, de développer par une tactique sage et adroite leurs faibles contingents, la Confédération, dis-je, s'est lancée à corps perdu dans la propagande de l'anti-

(1) Fernand Pelloutier, *Les Syndicats en France*, chap. iv, page 29.

militarisme et de l'antipatriotisme (1), ressuscitant ainsi sous une autre forme, cette politique qu'on avait eu tant de peine à extirper des Syndicats.

« La besogne du syndicat qui prime toutes les autres, a dit Emile Pouget (2), et qui lui donne son véritable caractère d'organisme de combat social, est une besogne de lutte de classe; elle est de résistance et d'éducation. Le syndicat veille aux intérêts professionnels, non pas spécialement de ses membres, mais de l'ensemble de la corporation; par son action, il tient en respect le patron, réfrène ses insatiables désirs d'exploitation, revendique un mieux-être toujours plus considérable, se préoccupe des conditions d'hygiène dans la production, etc. Outre cette besogne quotidienne, il a souci de ne pas négliger l'œuvre éducatrice qui consiste à préparer la neutralité des travailleurs à une transformation sociale éliminant le patronat ». Et le caractère du syndicat a été formulé de la manière suivante, dans les statuts-types édités par la Confédération générale du Travail: « Le Syndicat est un groupement d'intérêts coalisant les exploités devant

---

(1) Cette campagne, à vrai dire, avait commencé au mois d'octobre 1902, par la publication du *Nouveau manuel du Soldat,* sous les auspices, à tout le moins avec l'estampille de la Fédération des Bourses (décision prise dans son dernier Congrès, Alger, septembre 1902).

Qu'on ne se méprenne point sur notre pensée. Nous estimons que le *Manuel du Soldat* a rendu et rend encore de très grands services; qu'il faut continuer de le répandre le plus possible parmi les jeunes gens appelés sous les drapeaux, que son auteur, Georges Yvetot, par son énergie, son dévouement, son fanatisme même à faire de l'antimilitarisme, a bien mérité du prolétariat tout entier. Que notre excellent ami nous permette de la lui dire en toute franchise, ce que nous lui reprochons, ce n'est pas sa propagande, nous l'admirons au contraire, c'est le *lieu* où il la fait et le courant qu'il y a incontestablement créé. Ce n'est pas à la Confédération, c'est à l'*Association internationale antimilitariste* qu'il devrait faire cette propagande. On nous fera observer que cette Association n'est pas très vivante, mais si elle végète, c'est précisément parce que des camarades aussi zélés, aussi dévoués que G. Yvetot et quelques autres l'ont pour ainsi dire abandonnée, alors qu'ils auraient pu en faire un organisme puissant de lutte pour l'antimilitarisme et l'antipatriotisme.

Avant 1902 et depuis 1895 (année de la nomination de Fernand Pelloutier), il n'avait été parlé qu'une seule fois de « militarisme » dans les Congrès des Bourses du travail.

Le fait se produisit au Congrès de 1900, dont le programme comportait la question « du maintien des relations syndicales entre les Bourses du travail et les ouvriers devenus soldats ».

Le court débat qui s'ensuivit se termina par le vote d'une motion préconisant « soit des relations directes entre Bourses et jeunes soldats; soit, si celles-ci étaient trop difficiles, des relations amicales pouvant avoir lieu au domicile des militants ».

(2) Emile Pouget, *La Confédération Générale du Travail,* p. 7, Paris, 1909.

l'ennemi commun : le capitaliste ; il rallie dans son sein tous les producteurs, de quelque opinion ou conception philosophique, politique ou religieuse qu'ils se réclament. »

Lorsque la Confédération eût peu à peu quitté ce terrain, quel a été le résultat inévitable, fatal, de cette déviation ? Beaucoup de travailleurs se sont désintéressés ou même éloignés complètement des organisations ouvrières, parce qu'ils estimaient avec Pelloutier et nombre d'autres militants que le syndicat doit se suffire à lui-même, et que les questions philosophiques, politiques et religieuses ne doivent pas être agitées dans le sein de ces organisations, mais bien dans des organismes distincts, tels que les groupements anarchistes, les ligues de défense sociale, les fédérations révolutionnaires ou insurrectionnelles, l'association internationale antimilitariste, etc., etc. En sorte qu'il n'est point téméraire d'affirmer que c'est la tactique souvent maladroite de la Confédération qui l'a jetée dans l'ornière où nous la voyons aujourd'hui se débattre, et que la disparition de Fernand Pelloutier a été en même temps celle de la tactique habile et féconde qui avait fait de la Fédération des Bourses du Travail la véritable expression du syndicalisme révolutionnaire appliqué à la réorganisation du système économique par l'élimination du patronat, à la transformation intégrale de la société capitaliste par l'avènement de la révolution sociale, but suprême des efforts du prolétariat.

Les quelques critiques qui précèdent ne doivent nullement tendre à faire croire que nous approuvons, si peu que ce soit, la manière de voir de ceux qu'on appelle les réformistes, comme MM. Niel et compagnie. Ces réformistes, dont toute la réforme consiste à arriver, sont, à mon avis, les pires ennemis du peuple, les réactionnaires et les tardigrades de la révolution. En effet, si les prolétaires ne peuvent s'emparer des forces productives sociales qu'en abolissant « le mode d'appropriation en vigueur jusqu'à nos jours » (1), comment peut-on admettre qu'ils puissent conserver la quintessence du mode d'appropriation bourgeois, c'est-à-dire les formes du gouvernement traditionnel (2) ? Les réformistes veulent tout simplement conquérir l'Etat, à l'instar des guesdistes, substituer aux fonctionnaires et employés bourgeois des fonctionnaires et des employés soi-disant ouvriers, en un mot changer à leur profit, cela va sans dire, le per-

(1) Karl Marx et Fréd. Engels, *Manifeste communiste*, p. 23.

(2) George Sorel, *L'Avenir socialiste des Syndicats*, p. 59 (nouvelle édit., 1901).

sonnel administratif, judiciaire, politique. L'idée essentielle, primordiale du syndicalisme révolutionnaire, dirons-nous avec Ed. Berth (1), s'inspirant ici de Fernand Pelloutier, est qu'il est impossible de se servir de l'Etat dans un sens ouvrier; l'Etat est chose bourgeoise par essence et destination; et par conséquent le triomphe de la classe ouvrière ne peut se réaliser que par la destruction de l'Etat, sa décomposition ou résorption au sein des organismes ouvriers.

VICTOR DAVE.

(1) ED. BERTH, *Les nouveaux aspects du Socialisme*, p. 16, Paris, 1909.

IMPRIMERIE COOPÉRATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant: Ernest REYNAUD.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 15
15 Octobre 1909

Alfred de VIGNY

Par HAN RYNER

Alfred de Vigny, par Louis Triquigneaux.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth — Victor Méric — François Jourdain
R. de Marmande — François Crucy — Elie Faure
Georges Pioch — Gustave Hervé — Paul Signac
Hubert Lagardelle — Maurice Robin — L. et M. Bonneff
Mme Hubert Lagardelle — Manuel Devaldès — A. Delannoy
Gaston Syffert — Miguel Almereyda — Paul Cornu
Amédée Dunois — Raymond Darsiles — Dispan de Floran
A. Silvestre — Han Ryner — Victor Dave
Adrien Wasseige — J.-G. Prod'homme — Gabriel Clouzet
Camille de Sainte-Croix — Roubanovich — Georges Normandy
Poinsot, etc.

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès
BAKOUNINE, par Amédée Dunois
BAUDELAIRE, par Gaston Syffert
Jules DALOU, par Paul Cornu
Gustave FLAUBERT, par Henri Bachelin
P.-J. PROUDHON, par Maurice Harmel
Gustave COURBET, par Maurice Robin
GŒTHE, par Raymond Darsiles
Pierre DUPONT, par Gabriel Clouzet.
Fernand PELLOUTIER, par Victor Dave.

Chaque numéro : 25 *centimes franco — Etranger :* 0.50

Paraîtra le 1er novembre : **MICHELET**, par Elie Faure.

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Lavroff**
Karl Marx	**Maupassant**	**Daumier**
Blanqui	**Dickens**	**Seurat**
Edouard Manet	**Jules Vallès**	**A. de Vigny**
Victor Hugo	**Henry Becque**	**Verlaine**
Wagner	**Flourens**	**Buchner**
Jules Laforgue	**Eugène Carrière**	**Gogol**
Corot		

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er)

Alfred de Vigny

Contre le rationalisme de Descartes, Pascal revendiquait les droits du cœur, qui a des raisons que la raison ne connait pas. Mais, après un long silence d'étouffement, la raison avait une revanche à prendre. Suivant une loi peut-être inéluctable, l'esclave devint tyran.

Le rationalisme du XVIII^e^ siècle condamne avec justice la Religion positive, canalisation du sentiment et de la poésie. Il a tort, au lieu de laisser le fleuve revenir à son lit naturel, de vouloir le dessécher. Sa faute fera non seulement le succès légitime de Jean-Jacques Rousseau, restaurateur de l'enthousiasme, mais encore le succès de surprise des théories de Chateaubriand, le plus riche des poètes, le plus pauvre des penseurs. Les hommes altérés préférèrent l'eau bourbeuse du canal chrétien à l'aridité de Voltaire.

Quel chaos que le premier romantisme ! Ses héros sentent en eux une puissance victorieuse qui est la vie elle-même, et son frémissement en individualisme, et son jaillissement en lyrisme. A l'art et au sentiment, ces merveilleux révolutionnaires apportent la liberté. Mais les derniers « classiques », philosophes en même temps qu'esclaves des règles littéraires, leur apparaissent tout à la fois ennemis de la poésie, de la religion et du moyen âge. Les poètes nouveaux adoptent tout ce qu'ont repoussé leurs prédécesseurs immédiats. Ils détruisent le dogme artistique et restaurent le dogme religieux. Et ils plongent, ivres, dans des époques qui, certes, auraient dressé le bûcher pour telles de leurs audaces. Il n'est pas bon de nier en bloc tout ce qu'affirme l'adversaire, d'affirmer systématiquement tout ce qu'il nie.

Après les premières et présomptueuses exagérations, les romantiques reculent effrayés devant le sacrifice de la raison. Mais, impuissants à découvrir sous le mensonge social la vérité humaine et à construire leur propre harmonie, ils s'agitent, toujours incomplets et toujours douloureux, d'une négation à une négation. Certes, je n'ai pas la naïveté d'enfermer le vaste mouvement aux étroitesses d'une formule. Pourtant, je crois découvrir, sous le lyrisme et son bouillonnement superficiel, ce qui trouble ici l'individualisme, source si pure à d'autres époques. C'est la lutte entre le cœur et la raison alternative-

ment répudiés. C'est la rencontre en combat et non en collaboration et en synthèse des deux grandes parties de l'homme, sentiment et pensée. Mariage malheureux de deux intolérances rigides dont il faudra bien que nous fassions l'harmonie de deux souplesses. Déchirement et torture qu'il faudra transmuer en double joie.

Le romantique, avec les deux grands bonheurs humains, se fait un effroyable malheur surtout parce que, chez lui, le sentiment reste confondu avec les formes religieuses; l'amour, élan nécessaire, s'alourdit de deux boulets: une foi morte, une espérance impossible. L'Individu, insurgé contre le social, se croit seulement ennemi de la forme actuelle du social, de ce dont il souffre aujourd'hui. Naïf prisonnier qui, au lieu de l'air libre, regrette des prisons démolies, des tyrannies passées, dont le sourire et la poésie sont faits de perspective et de lointain.

Après le premier bond joyeux, choc et déception. Impossibilité de se reposer ni dans le doute ni dans la foi.

> En présence du ciel, il faut croire ou nier.
> ..... Les âmes tourmentées
> De l'un à l'autre excès se jettent tour à tour (1).

Le romantique ne saura jamais qu'il faut tout ensemble nier la solidité objective du ciel et affirmer voluptueusement la beauté de l'azur, qui est dans nos regards. Mais il porte, au profond de lui-même, — serpents que le bâton d'Hermès n'a pas encore apaisés, — le regret de la foi et l'impossibilité de reprendre confiance. Amoureux trompé qui vient d'être aveuglé de lumière, il voudrait se crever les yeux. Trop tard: il sent bien qu'il ne peut plus oublier l'horrible vision. Et il ne parvient pas à se déprendre. Toute sa vie, il flotte, torturé, d'un amour humiliant à une haine douloureuse.

Une page de Jouffroy qui fut célèbre, qui semble oubliée, mérite d'être remise en lumière comme le plus précieux des documents.

« Tranquille sur le chemin que j'avais à suivre en ce monde, tranquille sur le but où il devait me conduire dans l'autre, comprenant la vie dans ses deux phases, et la mort, qui les unit, me comprenant moi-même, connaissant les desseins de Dieu sur moi, et l'aimant pour la bonté de ses desseins, j'étais heureux de ce bonheur que donne une foi vive et certaine en une doctrine qui résout toutes les grandes questions qui peuvent intéresser l'homme. Mais, *dans le temps où j'étais né, il était impossible que ce bonheur fût durable;* et le jour était venu où, du sein de ce paisible édifice de la religion qui m'avait recueilli à ma naissance et à l'ombre duquel ma première jeunesse s'était écoulée, j'avais entendu le vent du doute qui de toutes parts en battait les murs et l'ébranlait jusque dans ses fondements.

(1) Alfred de Musset, *L'Espoir en Dieu.*

« En vain mon enfance et ses poétiques impressions, ma jeunesse et ses religieux souvenirs, la majesté, l'antiquité, l'autorité de cette foi qu'on m'avait enseignée, toute ma mémoire, toute mon imagination, toute mon âme, s'étaient soulevées et révoltées contre cette invasion d'une incrédulité qui les blessait profondément : *mon cœur n'avait pu défendre ma raison.*

« L'autorité du christianisme une fois mise en doute à mes yeux, elle avait senti trembler dans leur fondement toutes ses convictions ; elle avait dû, pour les raffermir, examiner leur valeur (1) et, *avec quelque partialité qu'elle fût entrée dans cet examen,* elle en était sortie sceptique...

« Je n'oublierai jamais la soirée de décembre où *le voile qui me dérobait à moi-même ma propre incrédulité fut déchiré...* Je suivais avec anxiété ma pensée qui de couche en couche descendait vers le fond de ma conscience et, dissipant l'une après l'autre toutes les illusions qui m'en avaient jusque-là dérobé la vue, m'en rendait de moment en moment les détours plus visibles.

« ... Mon âme ne pouvait s'accoutumer à un état si peu fait pour la faiblesse humaine ; par des retours violents elle cherchait à regagner les rivages qu'elle avait perdus ; elle retrouvait dans la cendre de ses croyances passées des étincelles qui semblaient par intervalles rallumer sa foi.

« Mais les convictions renversées par la raison ne peuvent se relever que par elle, et ces lueurs s'éteignaient bientôt (2). »

Cette impression que le cœur ne pourrait se reposer que dans des croyances et des coutumes condamnées par la raison ; ce besoin de choisir entre les deux antagonistes apparents et cette impuissance à choisir définitivement ; cette nostalgie ballottée d'un exil à l'autre exil : voilà ce qu'on trouve lorsqu'on regarde un peu profond le fameux « mal du siècle ».

Le romantique, c'est l'Individu qui se réveille à demi. Vers le songe social qui s'efface il tend des bras désespérés et il ne parvient jamais ni à constituer sa véritable unité intérieure ni à ressaisir le rêve enfui. Chassé par l'épée de feu de la raison du mensonge des paradis extérieurs, il n'a pas la force de rentrer en lui-même pour y trouver l'unique refuge. Impuissant à mettre d'accord son cerveau et son cœur, il s'efforce, au déchirement de douleurs alternées, de sacrifier tantôt l'un tantôt l'autre.

Affreuse bataille qui jadis avait tué, avant Pascal, la spontanéité et ce qu'aux profondeurs on est bien obligé d'appeler la sincérité de

(1) Ainsi se renouvelait pour tous, mais involontaire et par conséquent tragique le doute provisoire de Descartes.

(2) Jouffroy, *Nouveaux mélanges philosophiques.*

Pascal. Dans nulle âme romantique elle ne s'est livrée aussi terrible, elle ne s'est illuminée d'aussi farouches éclairs que dans Alfred de Vigny, penseur puissamment penché sur l'abîme de son combat et de sa douleur.

C'est ce qui fait de sa vie et de son œuvre, en même temps que le plus poignant des drames, le plus utile des enseignements.

* * *

L'ancien officier Léon-Pierre de Vigny, après avoir épousé, en 1790, Marie-Jeanne-Amélie Baraudin, fille d'un chef d'escadres de la marine royale, s'était installé à Loches où les Baraudin avaient une grande situation. Mais, un frère de M^me^ de Vigny ayant émigré, les deux époux furent emprisonnés comme « suspects ». La persécution venait à peine de cesser lorsque, le 7 germinal an V (27 mars 1797) naquit Alfred-Victor, le futur poète. Dès qu'on put le sevrer, ses parents, fuyant la ville où ils avaient souffert, vinrent s'établir à Paris. Alfred eut une enfance studieuse.

Vigny n'avait guère que seize ans quand l'Empire s'écroula pour la première fois. Il entra, avec le grade de lieutenant, dans les gendarmes rouges. Pour commencer sa carrière militaire, il tomba de cheval et se cassa la jambe. Mal remis, de cette fracture, il voulut cependant, lorsque Napoléon revint de l'île d'Elbe, accompagner le roi dans sa fuite. Mais, à Béthune, Louis XVIII licencia les compagnies rouges, et le jeune officier fut interné à Amiens pendant les Cent-Jours. Il entra ensuite dans la garde à pied. Il espérait prendre part à la guerre d'Espagne, mais son régiment resta en observation sur la frontière. En 1827, il donna sa démission, renonçant enfin à cet « inutile amour des armes, cause première d'une des plus complètes déceptions de *sa* vie » (1).

Dès 1815, dans les loisirs des garnisons, il avait écrit ses premiers poèmes. Antérieures à la publication des œuvres d'André Chénier, qui eut lieu seulement en 1819, *La Dryade et Symétha* ont toute la grâce souple des belles imitations de l'antique. Ces harmonies superficielles ne suffirent pas longtemps au jeune poète en qui s'éveillait un penseur. Les pièces qui suivent sont plus profondes et la rêverie s'y prolonge en méditation.

En 1822, il publie, sans nom d'auteur, un volume simplement intitulé *Poèmes*. La première partie était remplie par une *Héléna* en trois chants que Vigny a supprimée avec raison de toutes les éditions

(1) *Servitude et grandeur militaires.*

postérieures. La seconde partie se divisait en *Poèmes antiques, Poèmes judaïques* et *Poèmes modernes*. Le livre passa inaperçu.

En 1824, pendant que Vigny était sur la frontière d'Espagne, fut publiée, par les soins de Victor Hugo, *Eloa ou la sœur des anges*, poème que Théophile Gauthier déclare « le plus beau, le plus parfait peut-être de la langue française » (1). Racine même semble égalé en pureté et dépassé en grâce pénétrante dans certains endroits.

Hugo, dans un article enthousiaste de *La Muse française*, célébra « ce poème singulier qui charme et qui effraie », ce « tableau magique qui fait graduellement succéder à toutes les teintes de lumière toutes les nuances des ténèbres », ce « drame simple et immense dont tous les ressorts sont des sentiments » (2).

La beauté et l'originalité d'*Eloa* ne furent remarquées longtemps que par quelques amis. Mais, en 1826, le roman de *Cinq-Mars*, « par son intérêt dramatique, par la grandeur ou la grâce des personnages, par ses vives et curieuses couleurs eut un beau succès... Le public, les femmes surtout, lisaient, étaient émues, pleuraient. « Oh! faites-nous des Cinq-Mars, disait-on de toutes parts à l'auteur, c'est là votre genre (3). »

La critique fut moins favorable que le public et, comme les historiens de la littérature lisent les critiques plus volontiers que les œuvres, on dit encore beaucoup de mal de *Cinq-Mars*, quand on daigne en parler. Certes le roman est trop long et contient des parties caduques. Le caractère de Jacques Laubardemont, fils du juge, est de ceux qu'a recueillis l'infâme feuilleton. La folie de Jeanne de Belfiel, maîtresse d'Urbain Grandier qui a trahi son amant, est un ressort grossier. (Pourtant, comme il faudrait peu de chose pour la rendre touchante! Jeanne de Belfiel n'est-elle pas une ébauche manquée de cette Laurette qui, dans *Servitude et Grandeur militaires*, nous trouble si profondément?) Mais le troupeau des critiques en veut surtout à Vigny d'avoir osé « juger la justice » et d'avoir compris, qu'il n'y

---

(1) *Histoire du romantisme.*

(2) Victor Hugo a recueilli les principaux fragments de cet article dans *Littérature et philosophie mêlées*. Mais, brouillé à cette époque avec Alfred de Vigny, il a cru devoir remplacer son nom par celui de Milton, et *Eloa* par *Le Paradis perdu*. — Victor Hugo s'est vengé une autre fois: en dictant ses souvenirs, il substitue, dans la désignation des témoins de son mariage, Alexandre Soumet à Alfred de Vigny.

De telles pratiques sont coutumières à la race irritable des poètes. Plus puissants que le Dieu des théologiens, ils transforment un passé qui a cessé de plaire. — Platon, ennemi d'Eschine, le prive de la gloire d'avoir voulu arracher Socrate à la prison et en couronne Criton. — Mistral, dans l'énumération des Sept fondateurs du félibrige, remplace Eugène Garcin, devenu hostile au mouvement, par Jean Brunet, qui n'y adhéra que plus tard. — Je signale seulement, parmi ces déplaisantes puérilités, la plus ancienne et la plus récente que je connaisse.

(3) Sainte-Beuve, *Portraits contemporains*, tome 2.

a rien d'exceptionnel dans la « sanglante facétie » qu'il raconte. Il a trop bien vu quels êtres répugnants sont toujours les gouvernants et leur valetaille, juges et policiers mêlés. Il montre trop bien que, avec plus ou moins d'habileté et d'intelligence, les écœurements qui s'appelèrent un jour Richelieu, Laubardemont, le père Joseph, sont de tous les temps. Il découvre « toutes les petitesses auxquelles sont forcés de descendre les travailleurs politiques ». Il écrit, au cours du récit : « Quand on veut rester pur, il ne faut point se mêler d'agir sur les hommes. » Il inscrit dans ses *Notes* que les lois « ne se supposent jamais faites que pour les âmes les plus basses ». Voilà des crimes suffisants pour faire oublier la beauté éclatante du style, la puissance de l'épisode d'Urbain Grandier, la fermeté avec laquelle est dressé Richelieu, la vigueur de l'héroïque de Thou, la veulerie vivante de ce pitoyable Louis XIII et la grâce inquiétante de Marie de Gonzague, la délicatement flottante, la complexement féminine.

Cette même année 1826, Vigny avait donné une édition plus complète de ses vers sous le titre de *Poèmes antiques et modernes* (1). Puis, en même temps que Victor Hugo et Alexandre Dumas, il s'était tourné vers le théâtre. Peu après *Henri III et sa cour*, premier drame en prose, il faisait jouer (24 octobre 1829) la première pièce romantique en vers. Traduit de Shakespeare, *Le More de Venise* n'était, à ses yeux, qu'un exercice de style : il voulait « refaire l'instrument et l'essayer en public avant de jouer un air de son invention ». C'est seulement le 25 juin 1831, un an après *Hernani*, que Vigny joua « un air de son invention ». *La Maréchale d'Ancre* traite un beau sujet. Malheureusement l'intrigue est trop compliquée, les personnages trop nombreux, l'action trop lente. La pièce contient pourtant trois scènes que les contemporains proclamaient de tout premier ordre. Le succès, assez franc au début, ne fut pas durable. Une fine et coquette comédie, *Quitte pour la peur* (1833), ne fut d'abord représentée qu'une fois. Quinze ans plus tard, elle obtiendra cinquante représentations et sera arrêtée par la brutalité de la censure. Parmi les tentatives dramatiques d'Alfred de Vigny, une seule compte pour la postérité et même elle fit déjà oublier les autres aux contemporains. Le 12 février 1835, *Chatterton* obtint un des succès les plus complets qu'enregistrent les annales du théâtre. Les trois actes furent un long triomphe. Quand, près de mourir, Chatterton, parmi des paroles nobles et poignantes qui tout ensemble élèvent la pensée et étreignent le cœur, brûle ses papiers, la représentation fut presque suspendue par l'émotion du public. Le dernier tableau eut un succès encore plus grand. Kitty Bell, montée sur un palier, voit à travers une porte vitrée, le poète se donner la mort. Eperdue, elle s'affaisse, elle glisse sur la rampe, et, mourante

(1) L'édition définitive est de 1837.

elle aussi, se laisse tomber sur la dernière marche. Madame Dorval, qui prodiguait dans tous ses rôles « des cris d'une vérité poignante, des sanglots à briser la poitrine, des intonations si naturelles, des larmes si sincères, que le théâtre était oublié et qu'on ne pouvait croire à une douleur de convention » (1), se surpassa dans cette scène. « Quel cri déchirant à la fin, quel oubli, quel abandon, lorsqu'elle roulait, foudroyée de douleur, au bas de ces marches montées par élans convulsifs, par saccades folles, presque à genoux, les pieds pris dans sa robe, les bras tendus, l'âme projetée hors du corps qui ne pouvait la suivre! (2) »

En dehors des œuvres citées jusqu'ici, Vigny, avec *Stello* (1832) et *Servitude et Grandeur militaires* (1835), avait donné à la prose française deux de ses plus indéniables chefs-d'œuvre. Voici des livres d'une originalité admirable: au cercle d'or de la méditation s'enchâssent des récits de couleurs variées, mais les pierres les plus sombres y sont toujours les plus belles.

Après 1835, le poète s'enfonce en un silence presque complet. Pendant les vingt-huit ans qui lui restent à vivre, il publie seulement un opuscule de circonstance, *De Mademoiselle Sedaine et de la propriété littéraire* (1841), son *Discours de réception à l'Académie française* (1845), et, dans la *Revue des Deux-Mondes,* de rares poèmes. Il meurt le 18 septembre 1863, après une année d'intolérables souffrances vaillamment supportées.

En 1864, son exécuteur testamentaire, Louis Ratisbonne, publie *Les Destinées,* qui comprennent, si on y ajoute *Moïse* et *Eloa*, tous les poèmes durables d'Alfred de Vigny: *La Maison du Berger, La Colère de Samson, La Mort du Loup, Le Mont des Oliviers, La Bouteille à la mer,* l'*Esprit pur*. Emu par la beauté de l'œuvre posthume, « une beauté de douleur calme, la beauté de Niobé devenue marbre », Barbey d'Aurevilly s'écriait que leur auteur avait donné « deux raisons d'exister à la Gloire » (3).

En 1867, Louis Ratisbonne a encore publié, sous le titre *Journal d'un Poète,* des extraits d'un *Journal intime,* très précieux pour l'étude de la pensée et du caractère d'Alfred de Vigny.

* * *

Sous les apparences éthérées de sa jeunesse, sous la cuirasse d'impassibilité solennelle dont il se couvrit ensuite, Vigny portait le plus passionné des tempéraments. Il écrit en 1847: « Ma vie a été jusqu'ici

(1) Théophile Gauthier, *Histoire du romantisme.*
(2) Théophile Gauthier, *Histoire du romantisme.*
(3) Barbey d'Aurevilly, *Les Poètes.*

très simple à l'extérieur et, en apparence, presque immobile, mais pleine d'agitations violentes et sombres, éternellement dissimulées sous un visage paisible (1). » Et il répète à plusieurs reprises dans son *Journal:* « Je vis dans le feu comme une salamandre. » Une fois, au moins, la salamandre se brûla cruellement.

Des lettres de Mme Sophie Gay (2) nous apprennent que sa fille Delphine, la future Mme de Girardin, était éprise du très fin et très blond poète. La beauté éclatante de la « dixième Muse » attira d'abord Vigny. Mais de plus en plus ce qu'il découvrait de superficiel et de mondain dans les goûts de la jeune fille détachait ce cœur ardent et profond. Bien longtemps après, en 1848, trois stances intitulées *Pâleur,* avouent délicatement cette impression.

En 1828, il épousa Lydia Bunbury, une Anglaise royalement belle, mais qui ne tarda pas à s'alourdir et qui vécut presque toujours malade. Pendant trente ans, Vigny la soigna avec un dévouement infatigable, et les deux époux eurent toujours l'un pour l'autre une tendre affection, protectrice ici, admiratrice là. Mais Lydia était une intelligence ordinaire et, dans les profondeurs, l'union n'eut pas lieu. Vigny ne tarda pas à éprouver pour Mme Dorval, la future Kity Bell de *Chatterton,* la grande passion de sa vie. Passion singulièrement tenace et qui résista à plus d'une trahison. M. Léon Séché (3) a publié quelques-unes des lettres que le poète adressait à sa maîtresse. Il y a là d'effroyables cris de douleur et de honte.

Les trahisons devenaient notoires, presque publiques. « Tous les échos en ont parlé; tous les témoins en ont souri », dit le malicieux Sainte-Beuve (4). D'ailleurs, la maîtresse s'énervait comme l'amant. « Vois-tu, ma chère, déclarait-elle à une amie, plus je vais et plus je sens qu'on ne peut bien aimer que celui qu'on n'estime pas (5). » Celui qu'on n'estimait pas, c'était tantôt Jules Sandeau, tantôt l'acteur Mélingue, tantôt Alexandre Dumas.

Enfin, « las de cette lutte continuelle » (6) et de tant de pardons inutiles, le poète se ressaisit et rompit pour toujours.

Un autre événement qui réjouit la malice contemporaine, ce fut la réception du poète à l'Académie. Après l'avoir repoussé trois fois, en 1841, en 1842 et en 1844; après lui avoir préféré l'immortel M. Pasquier; après l'avoir trouvé insuffisant pour remplacer l'immortel M. Roger, la noble compagnie avait enfin, le 8 mai 1845, daigné considérer Alfred de Vigny comme l'égal de MM. Droz, Féletz, Salvandy,

---

(1) *Journal d'un poète.*
(2) Citées par Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis,* tome 6.
(3) *Alfred de Vigny et son temps.*
(4) *Portraits contemporains,* tome 2.
(5) Sainte-Beuve, *Nouveaux lundi,* tome 6.
(6) *Lettre à Madame Dorval* (3 avril 1835) citée par M. Léon Séché.

Briffaut, Empis et des poètes Guiraud, Lebrun, Baour-Lormian. Elle lui avait fait l'honneur de l'appeler à succéder à un illustre plagiaire nommé Etienne (1).

Vigny, qui avait le mépris de tous les gouvernements, refusa d'insérer dans son discours de réception le panégyrique du roi. Rien n'est sacré comme une coutume et tout mensonge n'est pas bon à taire. On s'efforça de faire revenir le poète sur son étrange détermination. On alla jusqu'à lui offrir, en échange de quelques éloges distribués à la famille royale, la pairie et une pension. Stello montra qu'il n'était pas de ceux qu'on achète et les académiciens ne lui pardonnèrent point une telle insolence. Un certain Molé, dont on connaît encore l'existence grâce à cette aventure, fit subir à son nouveau collègue mille impertinences dans un discours que le vil Sainte-Beuve déclare « vengeur » (2) et qu'applaudirent avec enthousiasme l'Académie et les snobs. De quoi ces pauvres gens avaient-ils à se venger ? Sainte-Beuve reproche sans rire à Vigny d'être resté poète dans un discours académique. Crime inexpiable, en effet ! « C'est un bel inconvénient pour M. de Vigny de ne pouvoir, à aucun instant, se séparer de cette poésie dont il fut un des premiers lévites et dont il est apparu hier, aux yeux de tous, comme le pontife fidèle, inaltérable. Cet inconvénient (car c'en est un)... (3). » Et le « poète mort jeune » continue longtemps à se venger par des sifflements subtils et de souples rampements. Emile Montégut, un autre contemporain également favorable à Molé mais moins adroitement perfide que Sainte-Beuve, nous permettra sans doute de mieux comprendre : « Il est telle personne que nous offensons par la forme même de notre esprit, que dis-je ? par le fait même de notre existence. Tel était le cas de M. de Vigny vis-à-vis de Molé ; il n'était pas un de ses écrits qui ne fût une offense pour son *illustre* (4) collègue... M. Molé avait, dis-je, plusieurs représailles à exercer contre M. de Vigny. En premier lieu, et il le lui déclara nettement dans son discours, il avait été choqué de la manière dont il a mis en scène l'empereur Napoléon et du langage qu'il lui fait tenir (5). En

(1) On connaît encore vaguement le titre d'une comédie d'Etienne, *Les deux gendres*. Cette comédie ressemble vraiment trop à *Conaxa* que Lebrun-Tossa, ami d'Etienne, lui avait remise pour une collaboration éventuelle. Sous le premier empire, les plagiaires avaient encore une manière de pudeur et ils prenaient la peine de maquiller l'objet volé. Etienne poussa la conscience jusqu'à couper en cinq actes les trois actes de Lebrun-Tossa ; il ajouta même deux personnages nouveaux.

(2) *Portraits littéraires,* tome 3.

(3) *Portraits littéraires,* tome 3.

(4) C'est moi qui souligne. Quand Emile de Montégut ironise, il ne le fait pas exprès. Il est l'imbécile ordinaire qui, rencontrant un poète de génie et un ancien ministre, voit nécessairement le politicien dans une auréole éblouissante et « illustre ».

(5) Dans un chapitre célèbre de *Servitude et grandeur militaires, Le dialogue inconnu.*

second lieu, Vigny avait, sans le savoir, blessé en M. Molé l'esprit de caste. Le dernier rejeton d'Edouard Molé, l'arrière-petit-fils du grand Mathieu Molé, avait dû se sentir visiblement froissé de la manière dont Alfred de Vigny a plusieurs fois parlé de l'ancienne magistrature française, notamment dans *Cinq-Mars* (1). » Cette fois, au moins, voilà qui est clair et nous sommes avertis. Si nous ne voulons pas « offenser » ces messieurs de l'Académie, de la magistrature ou de la politique « par le fait même de notre existence », nous n'avons qu'à répéter docilement les opinions qu'ils répètent bien, après tout, eux-mêmes derrière tant d'autres. Cette rage qu'ont certains poètes — bien rares, heureusement ! — de penser et de dire leur pensée, voilà qui, en effet, crie vengeance. Mais l'ancien ministre agissait plus bassement encore que ne le laisse voir Emile Montégut. La puanteur qui sortait de ses paroles ne lui était pas toute naturelle. Il avait permis à des mains augustes de lui en entonner une partie. « La cause de tout ceci était une vengeance politique dont M. Molé a été *l'exécuteur* (2). » Allons, quand Sainte-Beuve déclarait *vengeur* le discours du politicien académique, il disait plus vrai qu'il ne voulait.

En 1848, malgré son mépris ordinaire pour toute politique, Vigny posa, dans le département de la Charente où se trouvait son domaine patrimonial du Maine-Giraud, sa candidature à l'Assemblée Nationale. Rien de plus singulier que sa profession de foi. Ce jour-là, un honnête homme sut être candidat sans se déshonorer ou s'amoindrir. « Je n'irai point, chers concitoyens, vous demander vos voix. Je ne reviendrai visiter au milieu de vous notre belle Charente qu'après que votre arrêt aura été rendu. Dans ma pensée, le peuple est un souverain juge qui ne doit pas se laisser approcher par les solliciteurs et qu'il faut assez respecter pour ne point tenter de l'entraîner et de le séduire. » Le peuple, qui tient beaucoup à être respecté, donna près de dix voix à Alfred de Vigny. L'électeur ressemblerait-il par hasard aux Académiciens et aux Marie Dorval : « On ne peut bien aimer que celui qu'on n'estime pas ! »

* * *

Dans la préface qui ouvre l'édition définitive des *Poèmes antiques et modernes,* Vigny déclare : « Le seul mérite qu'on n'ait jamais disputé à ces compositions, c'est d'avoir devancé en France toutes celles de ce genre, dans lesquelles une pensée philosophique est mise en scène sous une forme épique ou dramatique. »

Dans son *Journal,* il écrit : « Je crois, ma foi, que je ne suis qu'une sorte de moraliste épique. »

---

(1) Emile Montégut, *Nos morts contemporains,* tome I.
(2) *Journal d'un poète.* C'est Vigny qui souligne.

Et, avec plus de précision : « *Cinq-Mars, Stello, Servitude et Grandeur militaires* sont les chants d'une sorte de poème épique sur la désillusion ; mais ce ne sera que des choses sociales et fausses que je ferai perdre et que je foulerai aux pieds les illusions ; j'élèverai sur ces débris, sur cette poussière, la sainte beauté de l'enthousiasme, de l'amour, de l'honneur, de la bonté, la miséricordieuse et universelle indulgence qui remet toutes les fautes. »

Le magnifique programme ! Celui qui l'aurait rempli ne serait pas seulement le plus représentatif des romantiques, mais le plus grand des philosophes. Vigny a vigoureusement accompli la partie critique de ce projet et écrit « l'épopée de la désillusion ». Beaucoup de ses pages montrent, avec une implacable perspicacité, que « tout ordre social est basé sur un mensonge plus ou moins ridicule » (1). Mais parfois sa main gauche reconstruit ce qu'a démoli sa main droite. Incurablement persiste en lui le mal romantique. Il ne parvient que pour un temps à pacifier son être ; bientôt le cœur se révolte de nouveau contre la tête. Sa parfaite bonne foi nous permet d'étudier sur lui mieux que sur tout autre l'affreux déchirement. N'ayant jamais guéri tout à fait des « choses sociales et fausses », il n'a pu établir solidement sa sagesse positive d'enthousiasme, d'honneur et de bonté. Peut-être y a-t-il encore à cette impuissance une raison plus profonde. La pensée de Vigny s'appuie sur deux bases qui semblent contradictoires : individualisme et pessimisme.

L'auteur de *Stello*, de *Servitude et Grandeur militaires* et des *Destinées*, a fait porter ses critiques sur trois « choses sociales et fausses » : politique, armée, religion.

Dès 1826, nous avons entendu *Cinq-Mars* proclamer la petitesse des orateurs politiques et de leur valetaille de juges. Mais la pensée de l'écrivain n'est pas suffisamment débrouillée. Que faut-il mépriser chez les habiles, leur habileté même ou seulement leur inévitable défaite et le vide ridicule des apparences qu'ils construisent ? Voilà ce que Vigny ne sait pas encore. Richelieu est-il coupable d'avoir versé le sang innocent et consenti aux autres infamies qui accompagnent toujours le pouvoir ? Ou faut-il lui reprocher surtout d'avoir, par la destruction de la noblesse, privé la monarchie de nécessaires contreforts et aveuglément préparé la ruine de ce qu'il croyait soutenir et grandir ? L'auteur n'oserait répondre nettement à cette question et il néglige de se la poser. C'est que, si un sage de raison commence à se former en lui, un monarchiste de sentiment y persiste.

Mais la Révolution de 1830 le forcera à regarder fixement en lui-même, à choisir enfin entre les deux êtres qui luttaient aux profondeurs troubles de sa pensée. Il sortira de la crise presque guéri.

(1) *Stello.*

Dans la nuit du 28 au 29 juillet, il écrit : « J'ai préparé mon vieil uniforme. Si le roi appelle tous les officiers, j'irai. — Et sa cause est mauvaise, il est en enfance, ainsi que toute sa famille ; en enfance pour notre temps qu'il ne comprend pas. — Pourquoi ai-je senti que je me devais à cette mort ? — Cela est absurde... Mais mon père, quand j'étais encore enfant, me faisait baiser la croix de Saint-Louis, sous l'Empire: superstition, superstition politique, sans racine, puérile, vieux préjugé de fidélité noble, d'attachement de famille, sorte de vasselage, de parenté du serf au seigneur. Mais comment ne pas y aller demain matin s'il nous appelle tous? J'ai servi treize ans le roi. Ce mot: le roi, qu'est-ce donc? Et quitter ma vieille mère et ma jeune femme qui comptent sur moi! Je les quitterai, c'est bien injuste, mais il le faudra (1). »

Heureusement le roi fuit sans appeler personne. Et Alfred de Vigny note : « *Samedi, 31.* — Donc, en trois jours, ce vieux trône sapé !

« J'en ai fini pour toujours avec les gênantes superstitions politiques. Elles seules pouvaient troubler mes idées par les mouvements d'instinct. »

Et, à la date du 21 août :

« En politique, je n'ai plus de cœur. Je ne suis pas fâché qu'on me l'ait oté, il gênait ma tête. Ma tête seule jugera dorénavant et avec sévérité. Hélas ! »

« Hélas ! » — Etrange dernier mot! Le malade est-il bien guéri quand il regrette son mal ? La perte complète de l'illusion n'est-elle pas une joyeuse entrée dans la lumière ?

Pourtant les remarques se multiplient qui semblent affirmer la durable délivrance :

« Le monde a la démarche d'un sot ; il s'avance en se balançant mollement entre deux absurdités : le droit divin et la souveraineté du peuple. »

Ou bien :

« Nous nous plaignons qu'il n'y a pas de foi politique en France. Eh ! de quoi nous plaignons-nous ? N'est-ce pas la preuve la meilleure de l'esprit infiniment subtil qui règne dans la nation ? Elle sent le vrai partout et, où il manque, elle dit qu'il n'y a rien... Il n'y a de foi politique en un gouvernement que dans les esprits bornés. »

Et, de longues années plus tard, en 1842 :

« Peu nous importe quelle *troupe* fait son entrée sur le *théâtre du pouvoir* » (2).

Cette antithèse : « En politique je n'ai plus de cœur... Il gênait ma

(1) *Journal d'un poète.*
(2) C'est Vigny qui souligne.

tête », c'est déjà tout *Stello*. Le vaste dialogue entre le Docteur-Noir et le Poète se termine ainsi :

« Stello ne ressemble-t-il pas à quelque chose comme le *sentiment* ? Le Docteur-Noir à quelque chose comme le *raisonnement* (1)?

« Ce que je crois, c'est que si mon cœur et ma tête avaient, entre eux, agité la même question, ils ne se seraient pas autrement parlé. »

Ici comme dans la nuit du 28 au 29 juillet 1830, la tête finit par triompher du cœur.

De vigoureux raisonnements et les pathétiques récits des morts de Gilbert, de Chatterton et d'André Chénier démontrent que tout gouvernement — monarchie absolue, monarchie bourgeoise, république — est nécessairement ennemi du Poète (1). Cette hostilité est inévitable, puisque c'est celle du mensonge pour la vérité. « Comme le Pouvoir est une science de convention, selon les temps, et que tout ordre social est basé sur un mensonge plus ou moins ridicule, tandis qu'au contraire les beautés de tout Art ne sont possibles que dérivant de la vérité la plus intime, vous comprenez que le Pouvoir, quel qu'il soit, trouve une continuelle opposition dans toute œuvre ainsi créée. De là ses efforts éternels pour comprimer ou séduire » (2).

La Poésie se heurte donc toujours au Pouvoir, parce qu'elle est individualisme et pensée. Certes le Pouvoir eut des pensions et il a des sinécures pour stipendier quelques valets déguisés en poètes. Mais Vigny qui ne se laisse point tromper par le masque, refuse le nom glorieux à ces *séduits* et à ces vendus. Il apostrophera plus tard leur poésie prostituée :

Ah! fille sans pudeur, fille de saint Orphée! (3)

Précisément parce que le Poète est l'Individu qui s'exprime et que sa sincérité détruit les « choses sociales et fausses », il n'est pas inutile aux hommes. A condition qu'il œuvre avec désintéressement, sans se soucier des applications. Son devoir est de chercher la vérité la plus profonde et de réaliser la beauté la plus harmonieuse. « S'il s'y rencontre une idée ou seulement une parole utile au progrès civilisateur,

---

(1) Vigny en fit l'expérience. Les Bourbons ne lui donnèrent aucun avancement. « J'étais indépendant d'esprit et de parole, j'étais sans fortune et poète: triple titre à la défaveur ». (*Journal d'un poète*). — Les Parlementaires de juillet lui furent malveillants. Le mépris de la Bourgeoisie, manifesté dans *Chatterton*, fit scandale à la Chambre. Deux députés — l'un portait le nom ridicule de Fulchiron, l'autre ridiculisait le nom de Charlemagne — montèrent à la tribune pour accuser Vigny d'immoralité. On n'a pas oublié que le discours de Molé à l'Académie fut aussi une vengeance politique. — En 1848, *Quitte pour la peur*, après cinquante représentations, fut interdit par la censure de la République comme attentatoire aux bonnes mœurs.

(2) *Stello*.

(3) *La maison du berger*.

que vous ayez laissé tomber comme une plume de votre aile, il se trouvera assez d'hommes pour la ramasser, l'exploiter, la mettre en œuvre jusqu'à satiété. Laissez-les faire. L'application des idées aux choses n'est qu'une perte de temps pour les créateurs de pensées (1). »

Le penseur abandonne donc avec indifférence le pouvoir aux petits hommes capables d'aimer cette pauvreté. « Le tenir en mains, cela s'est toujours pu réduire à l'action de *manier des idiots et des circonstances* (2), et ces circonstances et ces idiots, ballottés ensemble, amènent des chances imprévues et nécessaires auxquelles les plus grands ont confessé qu'ils devaient la plus grande partie de leur renommée » (3).

La guérison, vraiment, semble durable. Trois ans plus tard, dans *Servitude et Grandeur militaires,* Vigny nous dévoile le cabotinage et le profond néant du plus admiré parmi les prétendus génies politiques. Il fait prononcer par Napoléon des paroles que M. Molé ne lui pardonnera point: « Quelle fatigue! quelle petitesse! Poser! toujours poser ! de face pour ce parti, de profil pour celui-là, selon leur idée. Leur paraître ce qu'ils aiment que l'on soit, et deviner juste leurs rêves d'imbéciles... Etre leur maître à tous et ne savoir qu'en faire. Voilà tout, ma foi ! Et, après ce tout, s'ennuyer autant que je le fais, c'est trop fort. »

Le jeune page qu'un hasard avait rendu témoin de ces paroles éprouva « une tristesse toute nouvelle en découvrant combien la plus haute grandeur politique pouvait devenir petite dans ses froides ruses de vanité, ses pièges misérables et ses noirceurs de roué ». Plus tard, en racontant cette scène, il conclura : « Je sentis que c'était folie de se dévouer à un homme, puisque l'autorité despotique ne peut manquer de rendre mauvais nos faibles cœurs. »

Au-dessus de la région orageuse où s'agite le romantique, Vigny se serait-il donc élevé, en politique, jusqu'aux sommets de la sagesse sereine ? En 1862, un an avant sa mort, il écrit encore tout son dédain pour les gouvernants. Il montre les parlementaires

> ..... En des sentiers étroits
> Des coalitions suivant les lignes courbes,
> Traçant de faux devoirs et frappant de vrais droits (4).

Et pourtant... En 1841, neuf ans après *Stello,* il adresse aux députés une sorte de pétition en faveur de la propriété littéraire (5) et leur suggère une loi précise. Il avait été ému jusqu'à cette contradiction par

(1) *Stello.*
(2) C'est Vigny qui souligne.
(3) *Stello.*
(4) *Les Oracles.*
(5) La matière était alors régie par la loi du 19 juillet 1793 qui limitait la propriété littéraire à dix années après la mort de l'auteur.

la misère de Mademoiselle Sedaine, vieille et aveugle, et il semble difficile de lui reprocher ce mouvement d'un cœur mal « ôté ».

En 1848, seize ans après *Stello*, il suffit de cette apparence éclatante et pauvre, une révolution populaire, pour que le poète se grise d'espérances sociales. Il devient candidat, s'imaginant que désormais le Peuple, « juge souverain », et le Pouvoir s'allieront noblement.

En politique, Vigny, malgré ses fiers dédains, reste-t-il donc l'amoureux qui facilement croit au « tendre repentir » et à ces effets durables? Hélas! pas plus ici que dans son aventure avec Marie Dorval, il ne croit. Il s'efforce de croire. Situation douloureuse et romantique. Sa ferme raison lui répète : « L'espérance est la plus grande de nos folies » (1). Son cœur, qu'il se vante en vain d'avoir dompté, s'obstine à espérer ; et parfois ses gestes obéissent à son cœur.

Pourtant nul homme de sa génération ne comprit mieux que, pour se créer soi-même, il faut se désintéresser de l'effort social. Ma parole est pensée ou action. Elle m'exprime naïvement, m'aidant à me connaître et à me réaliser, ou elle cherche à influer sur autrui. Dès qu'elle se propose un but extérieur, elle n'est plus le jaillissement naturel. Alourdie de calculs, déformée de concessions, elle perd la beauté farouche de la sincérité. Le clair flambeau que je projetais sur mon mystère s'éteint et je sens dans les ténèbres une main sournoise que je crois guider et qui me mène. Ma parole n'est plus la fille de ma pensée ; elle est la fille d'un projet et c'est elle qui crée les apparences de pensée dont je me caresse et me justifie. A renouveler l'exercice périlleux, tel, parti pour un but qui lui semblait noble, est devenu le vil avocat qui plaide toutes les causes. Tel autre, qui eut peut-être une originalité à protéger, est aujourd'hui l'être souple et banal qui laisse modifier sa parole à tous les milieux ; et il s'imagine, naïf, que, lorsque l'expression change, la pensée peut rester la même ! Vigny sentait combien nous sommes les œuvres de nos œuvres et les fils de nos gestes. Toute parole sortie du poète revient vers le poète : elle dégage un peu plus sa beauté intérieure, si elle fut prononcée en sincérité absolue ; sinon, elle modèle la bouche et l'esprit au rythme de son mensonge et de sa lâcheté. L'homme sur qui je veux influer influe d'abord sur moi. Heureusement, Vigny n'essaya pas souvent de l'action directe. Sa profession de foi et sa pétition aux députés conservent une allure noble et, certes, électeurs ni élus n'ont accoutumé d'entendre un tel langage. Il ne serait pas difficile cependant d'y signaler un certain nombre de vérités de circonstance, quelques-unes de ces convictions que nous dicte l'opportunité et que nous n'aurions jamais si nous pensions toujours pour la seule joie de penser. Combien plus belle que

(1) *Stello.*

cette sincérité de plaidoirie, l'attitude intransigeante de *Stello,* le mépris pour les gouvernants quels qu'ils soient et pour les gestes qu'ils peuvent faire.

Presque toujours Vigny a compris que le Poète ne doit aux hommes que de la lumière et de la beauté. Presque toujours il s'est donné en sincérité farouche sans s'amoindrir et se fausser à devenir l'instrument d'une action précise. Il n'a pas essayé non plus l'œuvre vaine de deviner, à travers la brume des temps, les besoins de l'avenir et la configuration du paysage que cache l'horizon. Les pauvres palais humanitaires que ses contemporains construisirent avec du désir et de l'hypothèse ont croulé, ruines inachevées, dans le silence du désert ou parmi nos rires. Mais « la tour d'ivoire », parce qu'elle ne fut point bâtie sur le sable mouvant du mensonge, de l'effort actuel et de l'influence voulue, voici qu'elle se dresse immortelle : toujours elle rendra aux passants le service de leur faire relever le front pour regarder la noblesse hautaine de son sommet; toujours les esprits blessés y trouveront un fraternel abri.

* * *

Vigny appartenait à une famille de soldats. Le mal politique n'était en lui que le mal de son époque, et cet admirable isolé réussit à en guérir à peu près complètement. Les rares manifestations sociales que j'ai signalées indiquent plutôt la démangeaison d'une cicatrice fermée que la douleur d'une plaie qui s'ouvre de nouveau. Aggravé encore par la folie de gloire brutale qui faisait délirer les contemporains de Napoléon, le virus militaire, que lui avaient transmis tant d'ancêtres, fut infiniment plus difficile à détruire.

Servitude et Grandeur militaires est l'histoire de cette guérison pénible et incomplète. Pendant ses treize années de service, il avait senti combien « c'est chose déplorable qu'une armée » (1). Mais c'est seulement en 1830 qu'il formula pour la première fois cette vérité. Et il l'affaiblit singulièrement par la réflexion qui précède : « Tant qu'une armée existera, l'obéissance passive doit être honorée. »

Quand il écrit *Laurette ou le Cachet rouge,* premier épisode de *Servitude et Grandeur militaires,* il n'est plus certain que l'obéissance passive doive toujours être honorée chez le soldat. Plus d'une fois, pendant sa carrière, il s'était senti « humilié de courir des chances de crime et de se trouver à la main un sabre d'esclave au lieu d'une épée de chevalier » (2). Il faisait de grands efforts pour « capituler avec les monstrueuses obligations de l'obéissance passive en considérant à quelle source elle remontait, et comme tout l'ordre social semblait

(1) *Journal d'un poète.*
(2) *Servitude et grandeur militaires.*

appuyé sur l'obéissance ». « Mais, ajoute-t-il, il me fallut bien des raisonnements et des paradoxes pour parvenir à lui faire prendre quelque place dans mon âme. »

Il consentait donc à contre-cœur au crime d'obéir et uniquement par respect pour l'organisation sociale. Le jour où il arrive à mépriser tout ordre social comme « basé sur un mensonge plus ou moins ridicule », il va, sans doute, guérir du mal militaire en même temps que du mal politique. La conséquence ne saurait survivre lorsque meurt le principe qui seul la soutenait. Ah! comme, grâce à son cœur mal « ôté », le romantique devient une construction folle. La colonne s'écroule en lui sans que le chapiteau tombe avec elle. Vigny appelle de ses vœux « la loi qui mettra d'accord le devoir et la conscience ». Quelle démence romantique dans cette antithèse ! et qui donc pourrait, en dehors de ma conscience, me dicter un devoir ? Triste spectacle encore que Stello réclamant le droit légal de reculer devant le crime ! Il raconte la noble réponse du vicomte d'Orthez, désobéissant plutôt que de prendre part à la Saint-Barthélemy, et il s'écrie : « S'il eut raison de refuser l'obéissance, comment vivons-nous sous des lois que nous trouvons raisonnables de donner la mort à qui refuserait cette même obéissance aveugle ? Nous admirons le libre arbitre et nous le tuons ; l'absurde ne peut régner ainsi longtemps. » L'absurde règnera toujours en ceux qui ne mépriseront pas pratiquement les lois et les ordres des prétendus supérieurs. Ecoutez encore ce dialogue entre Vigny et le pauvre capitaine de vaisseau qui porte en lui l'inguérissable remords d'avoir tué par obéissance: « Je comprends bien, lui dis-je, qu'après une aventure aussi cruelle, on prenne son métier en horreur. — Oh ! le métier ; êtes-vous fou ? me dit-il brusquement, ce n'est pas le métier ! Jamais le capitaine d'un bâtiment ne sera obligé d'être un bourreau, sinon quand viendront des gouvernements d'assassins et de voleurs, qui profiteront de l'habitude qu'a un pauvre homme d'obéir aveuglément, d'obéir toujours, d'obéir comme une malheureuse mécanique, malgré son cœur » (1). L'auteur de *Stello* peut se taire par pitié devant celui qui souffre, mais comment ne rappelle-t-il pas au lecteur qu'il ne saurait y avoir de gouvernements que d'assassins et de voleurs ? Et comment le sincère poète, toujours penché sur l'abîme de sa conscience, ne voit-il pas, en quelque inoubliable lueur d'éclair, que le seul devoir, c'est de ne jamais consentir à devenir « une malheureuse mécanique » ?

Dans *Laurette*, l'assassin est un pauvre soldat qui n'a pas su refuser de dépasser son rôle et de devenir bourreau. *La canne de jonc* nous conduit à des profondeurs encore plus tragiques. Ici vraiment « l'idée est l'héroïne » (2). C'est la question même de la guerre qui est posée.

(1) *Servitude et grandeur militaires.*
(2) *Journal d'un poète.*

Malheureusement elle est résolue avec un peu de mollesse et beaucoup de contradiction. C'est après avoir tué dans un combat que le capitaine Renaud se demande : « Quelle différence y a-t-il entre moi et un assassin ? » C'est devant « l'ennemi » qu'il réfléchit : « De combien d'assassinats se compose une grande bataille ? » Mais la pensée, trop forte pour un soldat, l'affole : « Voilà un des points où notre raison se perd et ne sait que dire. » Ah ! Renaud, Renaud, es-tu bien sûr de ne pas la faire taire toi-même, ta raison ? Et l'abominable abandon qui suit : « C'est la guerre qui a tort, et non pas nous. » La guerre, Renaud, n'est pas une entité mystique ; elle n'a d'existence que celle que tu lui donnes. Cette folie n'est rien en dehors des fous qui l'exécutent et elle ne peut avoir tort que par le crime de ceux qui la font. Non, Renaud, ce n'est pas l'assassinat qui a tort, c'est l'assassin. Pauvre Renaud ! « Je suis arrivé à haïr la guerre, tout en la faisant avec énergie. » Il laisse son épée se rouiller dans le fourreau ; armé de sa seule canne de jonc, il ne frappe plus. Comment ose-t-il commander à ses soldats le geste devant lequel il recule lui-même ? Pourquoi son esprit est-il moins raisonnable que ses mains ?

Dans une émeute, il est blessé à mort par un enfant, et il laisse ses biens à son meurtrier « sous condition qu'il ne serait jamais militaire ».

Incertain et ballotté comme son héros, l'auteur déclare en parlant de l'armée et des soldats : « Il faut gémir de cette servitude, mais il est juste d'admirer ces esclaves. » Ah ! romantiques, combien de vos antithèses pleurent la division intérieure, l'impuissance à éclairer tout l'être à la fois et à distinguer le véritable sommet !...

Comment la pensée peut-elle s'arrêter ainsi au carrefour et la conscience y éteindre sa lumière ? Jadis, pour justifier de telles passivités, on s'en remettait à la Volonté de Dieu. L'autel barre et cache toujours le chemin qui monte, mais nous y avons dressé une autre idole : l'Idée du Progrès. En affirmant que demain sera nécessairement raisonnable, nous nous laissons emporter sans remords par le courant fou. Ainsi Vigny, avec l'espoir enfantin que chaque invention renouvelle depuis qu'un misérable moine mélangea du soufre, du charbon et du salpêtre : « La philosophie a heureusement rapetissé la guerre ; les négociations la remplacent ; la mécanique achèvera de l'annuler par ses inventions (1). » N'était-ce pas l'heure de vous souvenir, ô penseur, que « l'espérance est la source de toutes nos lâchetés ? » Regardez donc le passé et vous n'oserez plus vous confier à l'avenir. Les progrès mécaniques, à quoi ont-ils servi, sinon à rendre de plus en plus nombreux les assassinats dont se compose une grande bataille ? Mais, quand même les circonstances matérielles devraient contraindre nos fils à l'innocence, serait-ce une raison pour que nous restions des assassins?

(1) *Servitude et grandeur militaires.*

Dans *Servitude et Grandeur militaires,* la faute de Vigny, gémissant sur la servitude des armées et admirant les esclaves qui la subissent, c'est, comme le montre cruellement la puérile antithèse du titre, d'avoir manqué au *devoir de partialité*. Il le connaissait pourtant, ce devoir, et il le proclamait nettement dans une conversation avec M. de Barante. Le banal historien des ducs de Bourgogne lui reprochait de s'être montré, dans *Chatterton*, anti-social et partial. Et le poète de répondre : « Le sermon, la satire, la comédie ne doivent pas avoir d'impartialité. Le devoir, à mon sens, d'un poète, d'un écrivain, d'un orateur, est d'être partial. Molière est assurément partial dans *Tartufe* et prend parti hardiment contre l'hypocrisie religieuse... Pascal, combattant les Jésuites, n'a pas dû être impartial et ne l'a pas été. On ne détruirait aucun abus, on ne corrigerait aucun travers, si on tenait d'une main l'attaque et de l'autre la défense du vice ou du ridicule que l'on veut détruire (1). » La guerre est un plus grand mal que l'hypocrisie religieuse, le soldat un pire fléau que le jésuite, et Vigny est coupable de ne point prendre hardiment parti contre l'assassinat et contre l'assassin.

Le plus triste, c'est que le malade n'ignore pas sa guérison incomplète et son courage insuffisant à l'achever. « Avec quelle force une idée s'empare de nous, comme elle nous fait sa dupe, et combien il faut de temps pour l'user. La satiété même ne parvint qu'à me faire désobéir à celle-ci, non à la détruire en moi, et ce livre aussi me prouve que je prends plaisir à la caresser et que je ne serais pas éloigné d'une rechute » (2).

* * *

« Pragmatiste », j'ai dû reprocher à Vigny l'insuffisance hésitante de ses solutions. Historien et critique, je l'admire profondément d'avoir posé et presque résolu deux questions que ses contemporains ne regardaient pas en face.

Quelle fut son attitude devant le problème religieux, inquiétude profonde et vraie souffrance des romantiques ? — Parfois, il proclame « le ciel vide ». Rarement, au choc d'une grande douleur, devant le cercueil de sa mère par exemple, il tombe à genoux. Presque toujours, il croit à je ne sais quel Dieu méchant, sourd et silencieux. Debout dans une révolte digne, dans un désespoir calme, il rend dédain pour dédain. Pascal plus grand et plus douloureux, il ne consent pas à *s'abêtir* et, s'il lui arrive de prendre de l'eau bénite, c'est dans une ironie suprême, non pour restaurer en lui la foi écroulée. Il parait qu'à sa mort, quand il était épuisé par toute une année des horribles souf-

(1) *Journal d'un poète.*
(2) *Servitude et grandeur militaires.*

frances du cancer, quand peut-être *il n'était plus là,* son entourage fit subir au penseur les sacrements de l'Eglise. On s'est demandé s'il avait consenti ou même senti. Question vaine ! En pleine force intellectuelle et physique, Vigny était capable d'accepter l'hostie et les huiles dans une romantique joie sacrilège. En 1834, près de trente ans avant sa mort, il notait un projet de *roman moderne* qui devait s'intituler *Un homme d'honneur.* Et voici le dénouement qu'il imaginait : « Le christianisme est mort dans son cœur. A sa mort, il regarde la croix avec respect (1), accomplit tous ses devoirs de chrétien comme une formule et meurt en silence (2). » A peu près à la même époque, il vantait « le dédain, bonne monnaie à payer les choses humaines » (3). Le silence de l'homme d'honneur devait, avec le temps, gagner en profondeur et en âpreté, devenir la suprême expression de la vérité. En 1862, un an avant sa mort, Vigny écrit *Le Mont des Oliviers,* son chef-d'œuvre de penseur et peut-être de poète. Il montre Jésus posant à Dieu toutes les questions vitales.

Mais le ciel reste noir, et Dieu ne répond pas.

Le Fils de l'Homme s'évanouit presque dans la sueur de sang. Car pèse sur lui comme sur toute l'humanité

..... Ce manteau de misère
Qui l'entoure à grands plis, drap lugubre et fatal
Que d'un bout tient le Doute et de l'autre le Mal.

Une réponse finira pourtant par arriver jusqu'à Jésus :

..... Dans le bois, il entendit des pas
Et puis, il vit rôder la torche de Judas.

Et Vigny de conclure :

S'il est vrai qu'au jardin sacré des Ecritures,
Le Fils de l'Homme ait dit ce qu'on voit rapporté;
Muet, aveugle et sourd au cri des créatures,
Si le ciel nous laissa comme un monde avorté,
Le juste opposera le dédain à l'absence
Et ne répondra plus que par un froid silence
Au silence éternel de la Divinité.

Déjà, en 1843, dans *La Mort du loup* :

A voir ce que l'on fut sur terre et ce qu'on laisse,
Seul, le silence est grand; tout le reste est faiblesse.

---

(1) S'agit-il d'un respect purement apparent? Ou déjà, dans ses profondeurs, la pensée de Vigny oppose-t-elle Jésus à Dieu, le Juste au Muet, la Croix au Ciel?
(2) *Journal d'un poète.*
(3) *Servitude et grandeur militaires.*

Au dernier regard du fauve qui agonise, le poète lit ce conseil :

> Gémir, pleurer, prier est également lâche.
> Fais énergiquement ta longue et lourde tâche
> Dans la voie où le sort a voulu t'appeler,
> Puis après, comme moi, souffre et meurs sans parler.

On éprouve une joie austère à voir Vigny, en 1834, en 1843, en 1862, toujours « à ce haut degré de stoïque fierté » (1). Echappe-t-il donc ici au déchirement romantique et a-t-il raison d'écrire dans son *Journal* : « Je suis stoïcien ? » La continuité de la pensée, l'unité de l'attitude semblent vraiment merveilleuses. Dès 1824, le jeune poète notait, pour lui seul : « J'émettrai toutes mes idées sur la vie. Elles sont *consolantes* par le *désespoir* même.

« Il est bon et salutaire de n'avoir aucune espérance. L'espérance est la plus grande de nos folies (2). »

Et il soulignait cette dernière phrase.

Qu'on y prenne garde, cependant. Il n'est bon et salutaire de supprimer l'espérance qu'à condition de supprimer le désir en même temps. « L'indifférence » à tout ce qui ne dépend pas de moi, voilà le stoïcisme. Il n'est pas *consolation* ; il concentre l'être autour d'une ferme volonté et d'un bonheur que rien n'entamera. Comment un tel état s'appellerait-il désespoir ? Est-ce que l'homme désespère parce qu'il n'a pas les jouets de l'enfant ?

Mais chez les romantiques, le désir persiste. Le silence même de celui qui s'approcha le plus du stoïcisme n'exprime-t-il pas, de façon plus virile, le même sentiment que la plainte de celui qui resta toujours enfant :

> ... Malgré moi, l'infini me tourmente (3).

L'auteur de *L'Espoir en Dieu* pourrait peut-être s'adresser directement à l'auteur du *Mont des Oliviers* :

> Pour aller jusqu'aux cieux, il vous fallait des ailes,
> Vous aviez le désir, la foi vous a manqué.

Tant que le désir persiste, tant que l'incomplète libération s'appelle *consolation* ou *désespoir*, le frémissement de l'espérance n'est pas complètement mort. Loin de l'indifférence souriante, le désespoir, même le plus hautain, crispe des mains qui se ferment, comme des branches de salut, sur les plus vaines et les plus flottantes lueurs. Le

(1) *La Mort du Loup.*
(2) *Journal d'un poète.*
(3) Alfred de Musset, *L'Espoir en Dieu.*

désespoir n'est pas un état durable : on en sort pour y retomber ; on y retombe pour en ressortir. En 1843, *La Mort du loup* chante la beauté du renoncement. Mais, en 1853, *La Bouteille à la mer* jette un grand cri de confiance :

> Le vrai Dieu, le Dieu fort, est le Dieu des idées.
> . . . . . .
> Jetons l'œuvre à la mer, la mer des multitudes :
> Dieu la prendra du doigt pour la conduire au port.

Comme le capitaine qui va naufrager, ce n'est plus dans une révolte, c'est pour un acte de foi que le poète dresse son front vers le ciel.

> ... Le penseur s'isole et n'attend d'assistance
> Que de la forte foi dont il est embrasé.
> . . . . . .
> Il lance la Bouteille à la mer, et salue
> Les jours de l'avenir qui pour lui sont venus.
> Il sourit en songeant que ce fragile verre
> Portera sa pensée et son nom jusqu'au port ;
> . . . . . .
> Que Dieu peut bien permettre à des eaux insensées
> De perdre des vaisseaux, mais non pas des pensées,
> Et qu'avec un flacon il a vaincu la mort.

Quand on songe au peu qu'il nous reste de la moins inconnue des pensées antiques, de la pensée grecque ; quand on songe que toute la littérature pythagoricienne a sombré et, plus près de nous, tout Ménandre, tout Chrysippe, tous les livres d'Antisthène et de Diogène : on est forcé d'avouer que le Dieu, quel qu'il soit, pour lequel Vigny est « embrasé » d'une « forte foi », laisse perdre les pensées avec la même indifférence que les vaisseaux. Les pensées mêmes qu'il paraît sauver, combien elles risquent d'être déformées. L'histoire ne nous montre-t-elle pas des pensées de paix, de douceur et d'amour dont la postérité a fait des armes de haine et de guerre ? Tel penseur croit léguer une lumière bienfaisante qui livre aux mains folles la flamme et l'incendie. Avant de naufrager, je choisis la bouteille la plus forte, j'y enferme ce que je possède de meilleur, je jette le tout à la mer des multitudes. Mais que le flacon et son contenu parviennent ou non à d'autres hommes et que ceux-ci en fassent bon ou mauvais usage, voilà qui ne dépend plus de moi et que, stoïcien conséquent, je déclare « indifférent ».

Ce cri d'espérance, *La Bouteille à la mer* (1853), se place chronologiquement entre les deux *Silences* de désespoir, *La mort du Loup* (1843), et *Le Mont des Oliviers* (1862). Et voici un nouvel acte de foi, *L'Esprit pur*, que Vigny écrit six mois avant sa mort, quelques jours

après que les souffrances du cancer avaient arraché à sa pudeur et à sa discrétion ces paroles découragées : « Je suis accablé des lassitudes de cette lutte contre le vautour que Prométhée m'a légué! Il me dévore avec une cruauté inouïe (1). » Le poète proclame, en une légitime fierté :

... Ici passaient deux races de la Gaule
Dont le dernier vivant monte au temple et s'inscrit
Non sur l'obscur amas des vieux noms inutiles,
Des orgueilleux méchants et des riches futiles,
Mais sur le pur tableau des livres de l'Esprit.

Puis, avec une confiance qui serait inexplicable si on n'y sentait précisément l'effort contre le désespoir, l'ivresse voulue, la réaction pénible du romantique toujours en équilibre instable :

Ton règne est arrivé, pur esprit, roi du monde!
Quand ton aile d'azur dans la nuit nous surprit,
Déesse de nos mœurs, la guerre vagabonde
Régnait sur nos aïeux. Aujourd'hui, c'est l'Ecrit,
L'Ecrit universel, parfois impérissable,
Que tu graves au marbre ou traînes sur le sable,
Colombe au bec d'airain, visible Saint-Esprit!

Etrange mysticisme ! Etranges illusions ! La guerre est-elle donc, depuis 1863, complètement détrônée ? Et le Roi des hommes s'appelle-t-il aujourd'hui l'Ecrit ou l'Argent ? Hélas ! le « visible Saint-Esprit » se met au service des intérêts ou des partis, qui ne sont peut-être eux-mêmes que groupements d'intérêts. Arme aux mains des mercenaires, la plume n'est-elle pas semblable à « un sabre d'esclave » plutôt qu'à « une épée de chevalier » ?

Ainsi Vigny s'écrie souvent dans l'amertume de son cœur :

Donc ce que j'ai voulu, Seigneur, n'existe pas (2) !

Et tout en *voulant* des choses extérieures, il se croit stoïcien !

Parfois aussi, à force de vouloir ces chimères, son rêve lui apparaît réel ; son désir projette sur le futur une ombre de paix menteuse et de noblesse qui trompe.

* * *

Malgré ses incertitudes, ses déchirements ou ses défaillances, Vigny demande rarement à des croyances religieuses ou à d'autres préjugés

(1) Lettre inédite à Louis Ratisbonne (16 février 1863), citée par M. Paléologue.
(2) *La Colère de Samson.*

sociaux les motifs de ses actions et de ses abstentions. D'ordinaire, il les tire de lui-même et il mérite le nom d'individualiste.

Ecoutez si ce soldat parle comme les autres soldats :

« Je vis clairement que les événements ne sont rien, que l'homme intérieur est tout... Je sentis ma conscience, je résolus de m'appuyer uniquement sur elle, de considérer les jugements publics, les récompenses éclatantes, les fortunes rapides, les réputations de bulletin comme de ridicules forfanteries et un jeu de hasard qui ne valait pas la peine qu'on s'en occupât » (1).

Et cet écrivain halète-t-il vers les mêmes mirages et les mêmes eaux grasses que le troupeau banal des gens de lettres ? « Je ne sais pourquoi j'écris. — La gloire après la mort ne se sent probablement pas ; dans la vie, elle se sent bien peu. — L'argent ? Les livres faits avec recueillement n'en donnent pas. — Mais je sens en moi le besoin de dire à la « société » les idées que j'ai en moi et qui veulent sortir » (2).

Cette nécessité intérieure à quoi il obéit, il lui donne le nom d'honneur. L'honneur, pour lui, ce n'est pas l'opinion publique, et, comme disaient les cyniques, « le vain bavardage des fous ». « C'est la conscience, mais la conscience exaltée, c'est le respect de soi-même et de la beauté de sa vie porté jusqu'à la plus pure élévation, jusqu'à la passion la plus ardente. » Mieux qu'aucun homme de son temps, Vigny a pratiqué cette « religion mâle, sans symbole et sans images, sans dogme et sans cérémonie, dont les lois ne sont écrites nulle part » (3).

A toutes les époques de sa vie, dans ses œuvres achevées comme dans les projets ou les notes de son *Journal,* quel admirable mépris il manifeste pour les grands et pour le peuple, pour ce qu'un autre individualiste appellera « la populace d'en haut et la populace d'en bas ! » (4).

Voici un projet de poème :

« Les animaux lâches vont en troupe.
« Le lion marche seul dans le désert.
« Qu'ainsi marche toujours le poète (5). »

En voici un autre :

« ... Une multitude méchante et aveugle le presse, le heurte, le blesse sans cesse ... Que, devant les pas de cette foule, sa volonté fasse tomber *une herse* (6). »

---

(1) *Servitude et grandeur militaires.*
(2) *Journal d'un poète.*
(3) *Servitude et grandeur militaires.*
(4) Ibsen, *L'Ennemi du Peuple.*
(5) *Journal d'un poète.*
(6) *Journal d'un poète.* C'est Vigny qui souligne. Le poème projeté devait s'appeler *La Herse.*

Et, dans *La Maison du Berger:*

Pars courageusement, laisse toutes les villes;
Ne ternis plus tes pieds aux poudres du chemin,
Du haut de nos pensers vois les cités serviles
Comme les rocs fatals de l'esclavage humain.
Les grands bois et les champs sont de vastes asiles,
Libres comme la mer autour des sombres îles.
Marche à travers les champs une fleur à la main.

Rarement, il parle de la solitude sans la déclarer « sainte ». Son œuvre est un fruit.

Tout empreint du parfum des saintes solitudes (1).

Certes, comme le stoïcien antique, il aime profondément ces mêmes hommes dont il a besoin de se défendre pour rester une pensée et une conscience, pour dresser, dans un désert que l'avenir peuplera peut-être, l'œuvre indépendante.

« Quand j'ai dit: *la solitude est sainte,* je n'ai pas entendu par solitude une séparation et un oubli entier des hommes et de la société, mais une retraite où l'âme puisse se recueillir en elle-même, jouir de ses propres facultés et rassembler des forces pour produire quelque chose de grand (2). »

Il écrit, dans *La maison du Berger:*

J'aime la majesté des souffrances humaines.

Et il affirme, quelque part dans son *Journal:*

« Ce vers est le sens de tous mes poèmes philosophiques. »

Les hommes, « ses compagnons de misère », lui inspirent une « pitié sans bornes », un désir ému « de leur tendre la main et de les élever sans cesse par des paroles de commisération et d'amour. »

Les hommes, tout occupés à leurs petites intrigues, à leurs ridicules affaires et à leurs pauvres plaisirs, s'irritent contre qui les aime assez pour vouloir « les élever ». De toutes ses tentatives de commisération et d'amour, l'individualiste revient blessé, et, pour reprendre les forces qui lui permettront de recommencer, il se replie aux joies de l'isolement, de la pensée et du rêve.

Vigny a donc besoin des « vastes asiles » que sont « les grands bois et les champs ». Il a horreur de la ville.

Quand le cœur est gonflé d'indignations saintes,
L'air des cités l'étouffe à chaque battement (3).

(1) *La Bouteille à la mer...*
(2) *Journal d'un poète.*
(3) *La Maison du Berger.*

Mais — et voici la plus pénible de ses contradictions, le plus cruel de ses déchirements — cette solitude, qui lui est indispensable, lui est en même temps effrayante :

Ne me laisse jamais seul avec la Nature ;
Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur.

Anxieux, il écoute ses cris et ses murmures. Et il y entend le plus désespérant des discours :

..... Je suis l'impassible théâtre
Que ne peut remuer le pied de ses acteurs.
. . . . . .
Je n'entends ni vos cris, ni vos soupirs ; à peine
Je sens passer sur moi la comédie humaine
Qui cherche en vain au ciel ses muets spectateurs.
Je roule avec dédain, sans voir et sans entendre,
A côté des fourmis des populations,
Je ne distingue pas leur terrier de leur cendre,
J'ignore en les portant les noms des nations.
On me dit une mère, et je suis une tombe.

La Nature est pourtant la seule productrice ; et elle ne peut rien reprendre que ce qu'elle a donné. Quel effroyable pessimisme de ne voir en elle que la tombe où les formes rentrent et se dénouent ; de fermer les yeux devant sa fécondité qui égale exactement sa cruauté. Magnifique spectacle, universelle et éternelle métamorphose qui fait toute la mort avec toute la vie, toute la vie avec toute la mort. Ce merveilleux mouvement qui, certes, n'a rien d'étroitement humain et maternel, ne puis-je donc m'en éblouir, me fondre intellectuellement en lui, lui demander les larges joies apaisantes de me sentir, vapeur vague et flottante, délivré quelques instants des petitesses de ma personne, des petitesses de l'humanité ? Ne puis-je lui demander le rêve vastement ivre où l'instant que je suis se dilue d'éternité ?

Mais, précisément, ce grand inquiet qui s'appelle Vigny, cet étonnant révolté, ce passant en qui frémissent toutes les douleurs, toutes les amours, toutes les pitiés, déteste ce qui est éternel.

« Avant vous, j'étais belle et toujours parfumée,
. . . . . .
Après vous, traversant l'espace où tout s'élance,
J'irai seule et sereine, en un chaste silence
Je fendrai l'air du front et de mes seins altiers. »

C'est là ce que me dit sa voix triste et superbe,
Et dans mon cœur alors je la hais et je vois
Notre sang dans son onde et nos morts sous son herbe.

Exilé de la cité par son individualisme; n'éprouvant, grâce à son pessimisme, que terreur et que haine en face de la Nature, où donc le poète trouvera-t-il un refuge ? — Dans « la maison du berger », auprès d'Eva.

Ah! pourvu qu'Eva soit là, la Nature redevient belle doucement: temple noir, vide et hostile tout à l'heure, que soudain illumine et peuple la présence du dieu.

Que m'importe le jour? que m'importe le monde?
Je dirai qu'ils sont beaux quand tes yeux l'auront dit.
. . . . . .
..... Le ciel pour moi n'est plus qu'une auréole
Qui t'entoure d'azur, t'éclaire et te défend:
La montagne est ton temple et le bois sa coupole,
L'oiseau n'est sur la fleur balancé par le vent,
Et la fleur ne parfume et l'oiseau ne soupire
Que pour mieux enchanter l'air que ton sein respire;
La terre est le tapis de tes beaux pieds d'enfant.

Eva, j'aimerai tout dans les choses créées,
Je les contemplerai dans ton regard rêveur.

L'amour partagé est donc le grand bienfaiteur. Il rend, transformé en bonheur, tout ce avec quoi l'âpre pensée solitaire se blessait. Mais si le serpent de la trahison venait à siffler dans la maison du berger ?... Le demi-stoïcien impuissant qui mit son bien en dehors de lui-même n'aurait plus, s'il ne se suicidait, qu'à agoniser une vie désespérée.

Or, l'isolement à deux est-il durable? Ici Vigny semble l'espérer. Mais, jadis, au seuil de ses vingt-cinq ans, ses pressentiments répondaient: Nul espoir d'amour pour l'être vraiment supérieur.

Et quand j'ouvre les bras, ils tombent à genoux (1).

Plus tard, l'expérience faite, il tord, caducée de désespoir, le cri de l'amour nécessaire, le cri de l'amour impossible:

L'homme a toujours besoin de caresse et d'amour.
. . . . . .
Troublé dans l'action, troublé dans le dessein,
Il rêvera partout à la chaleur du sein,
Aux chansons de la nuit, aux baisers de l'aurore,
A la lèvre de feu que sa lèvre dévore,
Aux cheveux dénoués qui roulent sur son front,
Et les regrets du lit, en marchant, le suivront.
. . . . . .

(1) *Moïse.*

Quand le combat que Dieu fit pour la créature
Et contre son semblable et contre la Nature,
Force l'homme à chercher un sein où reposer,
Quand ses yeux sont en pleurs, il lui faut un baiser.
Mais il n'a pas encor fini toute sa tâche.
Vient un autre combat, plus secret, traître et lâche;
Sous son bras, sur son cœur se livre celui-là,
Et, plus ou moins, la femme est toujours Dalila (1).

Dans l'Amour donc, comme dans la Cité ou devant la Nature, toujours la déception, toujours le désespoir.

Aussi Moïse, « puissant et solitaire », n'aspire qu'à la mort.

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre!

Et Samson, épuisé de

Toujours mettre sa force à garder sa colère
Dans son cœur offensé, comme en un sanctuaire
D'où le feu s'échappant irait tout dévorer,

s'abandonne au destin:

Mais enfin je suis las. J'ai l'âme si pesante,
Que mon corps gigantesque et ma tête puissante
Qui soutiennent le poids des colonnes d'airain
Ne la peuvent porter avec tout son chagrin.

Il s'endort, avec indifférence, au bord du dénoûment:

..... Dieu, s'il le veut, peut balayer ma cendre.
J'ai donné mon secret, Dalila va le vendre.
Qu'ils seront beaux les pieds de celui qui viendra
Pour m'annoncer la mort! — Ce qui sera, sera!

Et s'il retrouve tout à l'heure un instant d'énergie, ce sera pour la vengeance où il s'écrase lui-même et s'ensevelit avec ses ennemis et avec la « vipère dorée ».

Vigny, trompé, écrit dans son *Journal:*

« Comment ne pas éprouver le besoin d'aimer ? Qui n'a senti manquer la terre sous ses pieds sitôt que l'amour semble menacer de se rompre? » Et lui aussi il endort son noble et puissant génie. En vingt-huit ans, il ne s'éveille que onze fois pour ces courts poèmes des *Destinées* où, tragiquement, alternent le besoin d'espérer, l'impuissance d'espérer.

---

(1) *La Colère de Samson.*

Pauvre grand Vigny! Il se crut stoïcien pour avoir conquis le mépris des choses sociales et fausses. Mais il ne parvint pas à se libérer de toutes les extériorités; il ne sut point que la trahison est indifférente, dont on n'est point coupable. C'est pourquoi les « temples sereins » ne se sont pas ouverts devant lui. Nul n'y peut entrer sans avoir rejeté, sandales lourdes de boue, les attachements à ce qui n'est point sa propre beauté intime. Au-dessous des blancs sommets de la joie, il est demeuré dans la région des foudres et des orages. Il nous apparaît le plus haut et le plus déchiré d'éclairs parmi les théâtres vivants où nous regardons se jouer la tragédie romantique.

Et, pourtant, un jour, il aperçut la solution; il l'enferma en une formule belle comme une harmonie de l'antique sagesse:

« Le cœur n'est que l'écho du chant qui résonne en haut sous les voûtes divines de la tête (1). »

Car le romantique est un naufragé ballotté de la raison à la passion et qui à chaque choc se meurtrit.

Mais, sur son roc inébranlé, le véritable individualiste, accord qui monte, flamme et lumière, n'est-il pas *une raison passionnée?...*

HAN RYNER.

(1) *Journal d'un poète.*

IMPRIMERIE COOPÉRATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant: Ernest REYNAUD.

Aux Lecteurs

de

" Portraits d'Hier "

Le vif succès avec lequel ont été accueillis les premiers numéros de **" Portraits d'Hier "** *est pour nous le meilleur encouragement à persévérer.*

De tous côtés les félicitations nous sont parvenues. Nous sommes très sensibles à toutes ces marques de sympathie et nous nous excusons de ne pas avoir le loisir de répondre à chacun individuellement.

Aussi, confiants dans l'avenir et forts des concours manifestés, **" Portraits d'Hier "** *sont heureux d'offrir à tout lecteur qui nous enverra son abonnement, à tout abonné qui nous fera parvenir dès maintenant le montant de son renouvellement, les primes suivantes :*

Aux abonnés d'un an (6 francs), **deux volumes** *à choisir dans la liste ci-dessous ; à ceux de six mois (3 francs),* **un volume.**

Chacun de ces volumes étant vendu en librairie 3 francs, l'abonnement se trouve ainsi complètement remboursé.

Volumes Primes

Scènes de Courtisanes
par Pierre Louys

La Colonne
Les Emmurés
Soupes
par Lucien Descaves

Littérature sociale
par M.-C. Poinsot

De la Vie et du Rêve
Idée et Réalité
par Henry Bauer

La Torera
Maîtresse de Roi
par Jean de la Hire

Le Miroir des Légendes
par Bernard Lazare

Les Florifères
La Camarade
En Anarchie
Leur Égale
Amant
par Camille Pert

Les Couches profondes
par Pierre Veber

Bas-Bleus
par Albert Cim

La Croyante
par Jean Psichari

En Marche
Notes d'une Frondeuse
Vers la Lumière
par Séverine

Nota. — *Pour recevoir gratuitement les volumes primes, joindre* **25 centimes par volume** *pour le port.*

Les abonnements peuvent partir de n'importe quel numéro paru.

Nous nous ferons un plaisir, afin de faire connaître notre publication, de faire parvenir gratuitement un numéro spécimen aux adresses que nos lecteurs voudront bien nous envoyer.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 16
= 1er Novembre 1909 =

Portraits d'Hier

MICHELET

Par ÉLIE FAURE

Michelet, par THOMAS COUTURE.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth
R. de Marmande
Georges Pioch
Hubert Lagardelle
Mme Hubert Lagardelle
Gaston Syffert
Amédée Dunois
A. Silvestre
Adrien Waseiges
Camille de Sainte-Croix
Victor Méric
François Crucy
Gustave Hervé
Maurice Robin
Manuel Devaldès
Miguel Almereyda
Raymond Darsiles
Han Ryner
J.-G. Prod'homme
Roubanovich
Francis Jourdain
Elie Faure
Paul Signac
L. et M. Bonneff
A. Delannoy
Paul Cornu
Dispan de Floran
Victor Dave
Gabriel Clouzet
Georges Normandy
Poinsot, etc.

Numéros parus :

Emile ZOLA, par Victor Méric
PUVIS DE CHAVANNES, par Léon Werth
BEETHOVEN, par Georges Pioch
Henrik IBSEN, par François Crucy
Honoré de BALZAC, par Manuel Devaldès
BAKOUNINE, par Amédée Dunois
BAUDELAIRE, par Gaston Syffert
Jules DALOU, par Paul Cornu
Gustave FLAUBERT, par Henri Bachelin
P.-J. PROUDHON, par Maurice Harmel
Gustave COURBET, par Maurice Robin
GŒTHE, par Raymond Darsiles
Pierre DUPONT, par Gabriel Clouzet.
Fernand PELLOUTIER, par Victor Dave.
Alfred de VIGNY, par Han Ryner.

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 15 novembre : **VERLAINE**, par Adrien Waseiges

Numéros en préparation ou prêts à paraître :

Elisée Reclus	**Nietzsche**	**Eugène Carrière**
Karl Marx	**Maupassant**	**Lavroff**
Blanqui	**Dickens**	**Daumier**
Edouard Manet	**Jules Vallès**	**Seurat**
Victor Hugo	**Henry Becque**	**Buchner**
Wagner	**Flourens**	**Gogol**
Jules Laforgue	**Corot**	

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

o Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier " o
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Michelet

« Je naquis en 1798 (1), dans le chœur d'une église de religieuses, occupée alors par notre imprimerie. Occupée et non profanée. Qu'est-ce que la presse, au temps moderne, sinon l'arche sainte? » Corot, Barye étaient de 96, Vigny de 97, Delacroix de 98, Balzac de 99, Dumas de 1800, Hugo de 1802, Berlioz de 1803. Auguste Comte, né la même année que Michelet et Delacroix, s'il inaugura contre le romantisme le mouvement de réaction positive destiné à trouver son accord avec le romantisme dans le torrent de l'avenir où tous les contraires vont ensemble, était lui aussi, par la passion et l'entraînante foi, de la prodigieuse génération conçue dans l'espoir de la liberté et l'exaltation de la victoire. Quand le sang ne rougissait pas les vignes du Rhin ou les blés de la Lombardie, tout son brûlant bouillonnement passait au ventre des femmes.

Picard par son père, Ardennais par sa mère et, de ce côté-là, d'une famille de « paysans qui mêlaient à la culture un peu d'industrie », il fut jeté, petit être débile où couvait le feu des luttes épiques, dans le grand silence de l'Empire. Contraste puissant, d'où jaillit sa force. A douze ans, il ne savait rien. Il avait travaillé comme un petit pauvre dans l'imprimerie paternelle ruinée par les lois de Napoléon, près du vieux grand-père aux mains tremblantes qui poussait le rouleau, de la mère malade qui brochait, du père voltairien, frondeur, candide, adorable qui composait avec lui ou recevait les chansonniers ou faiseurs de petits jeux et de charades dont il éditait les écrits. Il eut froid, il eut faim. Même quand ses parents, à force de souffrir, purent l'envoyer à l'école, il ne mangeait pas le matin. L'hiver, jamais de feu.

Le grand-père, le père, la mère, avaient l'orgueil de lui. Pourquoi? Très concentré, silencieux, sentant, mais sentant seul en lui la montée de la flamme, il était d'humeur rechignée, leur parlait à peine, et durement, souffrait de leur misère et de la sienne, peut-être leur en voulait. Farouche et gauche, quand il ne travaillait pas au fond de sa cave, il errait tout seul dans les rues livides du Marais. Tout

(1) Le 21 août, à Paris, au coin des rues Saint-Denis et de Tracy.

visage nouveau l'irritait. N'importe. Tous, son père plus que tous les autres, croyaient en lui : « Il eut de moi, dès ma naissance, sans raison et sans motif, une foi si naïve et si forte qu'elle m'en donna à moi-même. »

Il voulut vaincre. Une volonté dévorante le soutenait, un orgueil qui broyait ses remords, l'empêchait d'aller jusqu'aux excuses quand il avait été injuste pour les siens. Chez M. Melot, un vieux jacobin candide et sauvage qui enseignait la grammaire et un peu de latin, il fut tout de suite le premier. Pourtant, il n'avait guère appris qu'à lire et s'était pauvrement nourri des niaiseries qu'il imprimait. Une vieille mythologie, un Boileau, c'était toute sa bibliothèque. Vers la dixième année, il avait lu quelques pages de l'*Imitation* qui ouvrirent son monde intérieur et remuèrent fort ses profondes sources mystiques. Le musée des Monuments français, où avaient été rassemblés les débris des statues brisées par l'iconoclastie révolutionnaire, confrontait en même temps la face de l'histoire aux images imprécises qui se levaient en foule de son cœur. Dès ce moment, il était parti sur le grand fleuve des légendes, des pensées, de l'action humaine.

Quand il entra à Charlemagne, l'opposition s'accentua entre la légèreté, la sottise, la cruauté des petits bourgeois riches qui l'entouraient et les tressaillements en profondeur qui travaillaient son être, sous sa figure maigre, sa peau terne, sa blouse rapiécée de pauvre mal nourri : « J'étais au milieu d'eux — les camarades — comme un hibou en plein jour, tout effarouché. Ils me trouvaient ridicule, et je crois maintenant qu'ils avaient raison. » Il se concentra, parla de moins en moins. Il allait seul en classe, revenait seul chez lui, où il aidait à l'imprimerie après avoir mangé avec le père et le grand-père une soupe cuite à l'eau. Quand il y avait un morceau de viande, il était pour la mère, qui s'éteignait peu à peu.

Il souffrait. Chaque jour, pour son tourment, se développait en lui cette sorte de sensibilité douloureuse qu'on qualifie de « maladive » sans se demander si elle n'est pas le désir et le pressentiment d'un état d'humanité tout à fait sain où rien ne nous blesserait plus parce que l'harmonie générale des choses répondrait aux harmonies muettes qui nous bercent secrètement. Les désaccords intimes qu'il se découvrait le martyrisaient plus encore que les fausses notes extérieures dont l'écho déchirait ses nerfs. Mais il luttait contre lui-même avec la même ardeur qu'il mettait à fuir le contact de la grossièreté d'esprit et d'âme. Ses rêves, son idéal qui montait, l'immense supériorité de désirs et de force qu'il se savait sur les autres, tout, à cet âge entier où nous ne sentons que nous-mêmes, le poussait à haïr ceux qui ne sentaient et ne voyaient pas comme lui. Il eût pu s'éteindre, sombrer au mal, vouloir jouir aussi, et se venger. Son frénétique orgueil sauva sa puissance d'aimer : « Sans feu — la neige couvrait

tout, — ne sachant pas trop si le pain viendrait le soir, tout semblant finir pour moi, — j'eus en moi, sans nul mélange d'espérance religieuse, un pur sentiment stoïcien, — je frappai de ma main crevée par le froid, sur ma table de chêne, et sentis une joie virile de jeunesse et d'avenir. » (*Préface du Peuple.*)

Il poursuivait sa vie dans un tumulte exténuant de douleurs et de succès. En 1815, sa jeune foi déjà brisée de revoir la France encore envahie, Paris occupé, il perd coup sur coup son camarade d'atelier, le vieux grand-père artiste, maître de chapelle de la cathédrale de Laon avant de venir partager la misère des enfants, et sa mère, de qui venait sa passion, sa concentration, son ressort d'âme. Le remords le tenaille. Il n'a pas su les aimer. Il se rue au travail, furieusement. L'année suivante, il a trois prix au Concours général et conquiert du coup, dans le monde universitaire, sa petite célébrité.

Depuis la mort de sa mère, il habitait près du Jardin des Plantes, à la maison de santé du Dr Duchemin, où son père avait trouvé un petit emploi de régisseur. Là, du moins, il faisait tiède, et on mangeait à sa faim. Une dame, Mme Hortense, meurtrie à fond par le suicide d'une fille unique, y tenait l'économat. Il retrouva en elle la mère dont ses dix-huit ans trop renfermés et trop fébriles avaient besoin. Entre elle, qui lui parlait d'une voix douce et déchirée, et son camarade Poinsot qu'il aimait d'une de ces amitiés d'adolescence qui ne permettent pas qu'on ait du monde une autre conception que celle qui la noua, il eut quelques années de détente, traversées quand même d'inquiétudes, d'essors hésitants, et troublés du nouveau tourment qui prend à cet âge et jette à la fois dans l'organisation sensuelle de l'artiste, quand il ne la brise pas, les germes de l'héroïsme et les germes du désespoir. Il sentit, voulut la femme, tomba, se releva, retomba pour se relever, n'accepta jamais sa faiblesse, eut peur d'y noyer sa force créatrice : « Je lis Marc-Aurèle et je suis faible et vicieux. » La crise mystique où il se fit baptiser catholique est de ce temps-là. Il cherchait du côté de la religion le rachat qu'on ne trouve qu'en la volonté de cultiver sa passion dans le sens de son accroissement d'intelligence, d'ardeur à exprimer son rêve et de bonté.

Peut-être ne le savait-il pas encore. Mais, travaillant sans trêve, il avait quand même de longs jours d'élan cérébral où ses sens trouvaient le repos. Il commençait ses immenses lectures. Il faisait, avec Poinsot, de ces longues promenades d'amis d'où l'on revient brisé, et convaincu qu'on a résolu le problème de vivre. Il allait voir Villemain, qu'il avait eu au lycée pour maître. Il lisait Bernardin de Saint-Pierre, Rousseau passionnément — les *Confessions*, je suppose, de préférence. Il savait Virgile par cœur. Il faisait des mathématiques « pour se tenir en équilibre ». Tout inondé de nature, les souliers pleins de terre et d'herbes, il subissait l'invasion sentimen-

tale et rationaliste du siècle précédent avec un abandon naturel qui dut momentanément aggraver ses conflits moraux mais qui préparait son action future. Son « Journal », d'une sincérité superbe, brûle de tout cela. L'enthousiasme de la recherche et la douceur de l'amitié luttent sans cesse en lui avec la soif d'aimer, d'étreindre. Au travers, ses succès universitaires l'occupent peu, sont emportés comme un morceau de parchemin dans le tourbillon du vent. Il est, en 1819, docteur ès lettres, en 1821, agrégé, bien que l'un des examinateurs lui « dénonce, sans ménagements, l'indignation que sa manière d'écrire le français a soulevé chez ses juges ». Il a fallu, pour continuer de vivre sa vie extérieure, pour concourir, professer, tendre tous ses ressorts. Poinsot est mort la même année; de chagrin il a failli le suivre; il n'a plus qu'une joie, fleurir sa tombe. Désormais, plus d'amis, il est seul avec sa tâche. Poret est un camarade. Quinet, qu'il n'a pas rencontré encore, sera plutôt sa conscience morale que l'être tout près de son cœur. Plus d'amitié abandonnée, ardente, combative, indéfectible, plus jamais. Plus de barrière entre les tentations du monde et lui que le travail profond, acharné, continu, héroïque, la solitude morale absolue, la vie noire comme un charbon, qu'il faut broyer pour atteindre le diamant de l'idée, au centre.

Le mariage qu'il contracta en 1824, malgré l'opposition d'une sœur de sa mère qui vivait dans les Ardennes et régentait toute la famille, la terrible tante Hyacinthe, paraît avoir été pour lui un événement moins important que sa nomination de professeur à l'Ecole Normale, deux ans plus tard. Il épousa la fille du chanteur Rousseau, rencontrée dans une pension de famille où son père et lui s'étaient installés en quittant la maison du Dr Duchemin. Pauline Rousseau était fine et gaie, spirituelle, mais sans beauté, et son aînée de six ou sept ans. Intelligente, mais sans culture, jamais elle n'eût son âme, quoiqu'il eût la sienne. Bien qu'il fût pour elle le dieu tangible, elle ne fut pas pour lui celle à qui on éprouve le besoin de lire ses pages, se sentant sûr d'être admiré. Ni communion morale, ni communion physique. Elle en souffrit. Il ne s'en aperçut guère, tout à son rêve ardent de fonder quelque chose de neuf. « Je n'avais qu'une seule force, ma virginité sauvage d'opinion, et la libre allure d'un art à moi, et nouveau. » Vico, qu'il avait lu à vingt ans et devait traduire, lui révélait que l'humanité se fait elle-même. Dès ce moment, il eut l'obscur désir de le vérifier sur la France.

Ses leçons à Normale — où il occupait la chaire d'histoire et de philosophie — eurent un énorme succès. Plutôt que des cours, c'étaient des causeries puissantes, des mondes éblouissants ouverts et refermés, des êtres à peine plus jeunes que lui enivrés, dès leur sortie des froids collèges, du lourd parfum des siècles ressuscités devant eux. L'enseignement, de son propre aveu, rouvrit et dilata

son cœur. Porté par la passion de ses élèves, il connut là ses plus belles années, il sentait l'envahissement de ses lectures et de ses sens à son cerveau, d'un monde de pensées vivantes, confuses encore, et que précisaient tous les jours les recherches un peu mécaniques d'où sortirent ses premiers ouvrages. Nul doute en lui, à cette époque. En 1824, une fille lui vient. En 1829, un garçon. Sa vie semble faite, il travaille, il paraît heureux. La forte et ferme *Histoire romaine* qu'il rapporte d'un voyage en Italie, et où il cimente le piédestal du monument qu'il veut élever à la France, paraît en 1831, l'année de sa nomination de chef de section aux archives et de professeur d'histoire du moyen âge et des temps modernes à Normale réorganisée. Hors de ses cours, il passe ses journées aux archives, une part de ses nuits et ses matinées à sa table d'écrivain. Il classera et lira l'amas formidable des traités, des ordonnances, des chroniques, des chartes de l'ancienne France et trouvera dans cette cendre mille foyers mal éteints que son souffle va ranimer. En 1833 paraissent le *Précis* et les deux premiers volumes de l'*Histoire de France*. Le grand œuvre, « l'épopée lyrique de la France » est commencé.

Elle ne se commente pas, puisqu'elle est un être vivant, étrange, mais vivant. Par où la prendre? Quand on a eu fait le tour, le mystère subsiste du corps entier, compact mais mouvant, en qui l'on ne pénètre point, qui fuit dès qu'on l'approche, qui est une apparition plutôt qu'une chose immobile, des morts galvanisés traversant notre âme et que nous ne pouvons saisir. Des gouffres pleins d'une ombre vague au fond desquels un monde immense et remuant et réel apparaît, légendes, cités détruites, paysages brefs et nets, foules en marche, éclairs livides qui s'éteignent pour nous laisser dans la torpeur, l'ivresse ou l'effroi des hallucinations effacées. C'est comme des battements de paupières qui font brusquement le jour et la nuit... Très souvent on ne comprend pas, on sent, on voit toujours. C'est une terrible et grande chose, un mouvement confus et vaste d'où la forme sort à demi pour s'y replonger et disparaître, et remonter.

Est-ce un million de choses, un million de faits, ou sa seule âme? Tout ensemble. Il mêle au drame de l'histoire son drame intérieur. On ne peut plus voir cela, quand on l'a lu, autrement qu'il le vit lui-même. Lisez le Tableau de la France, les Croisades, les Cathédrales, le XV^e^ siècle, Jeanne Darc. Les ombres défilent, la terre se déploie sous elles, profonde et dont le feu, le granit, les eaux, les alluvions ont modelé le visage. Elle participe à la guerre, à la paix, à la farce, à l'amour. Quand il l'a enfoncée en nous, qui sentons dans nos membres ses labours et ses cailloux, chaque mot qu'il écrit, chaque figure qu'il dévoile, chaque foule fanatisée ou misérable au centre de laquelle il marche ayant un même cœur, en sont tellement imprégnés que nous pénétrons d'un coup jusqu'aux racines qu'ils y plongent. Il suffit qu'il nomme la mer ou suive jusqu'à la ban-

quise, jusqu'aux grandes brumes de l'Ouest une barque de pêche, qu'il prononce un nom, Duguesclin, pour qu'on embrasse d'un regard une étendue de pierres et de genêts, une âpre côte, pour que des têtes de rêve ou de fer enfoncent le livre qu'on lit. Dans le chant si pur, si fort par lequel il préhude au noir XV^e^ siècle, on suit une armure d'enfant, une bannière blanche des marches guerrières de Lorraine à la molle, acqueuse et feuillue Touraine, de la Picardie riche où l'on croise des Jacques, pieds nus, les cheveux gras, du sang sur les manteaux volés, à la Normandie conquérante et chicanière où des troupeaux de moutons et de bœufs s'assemblent sous les pommiers. A la voix de Rœland, le bourdon des villes du Nord, on sort des caves avec les tisserands « effarés du jour », affamés, pour recevoir au bout des piques la chevalerie française. On quitte les Pyrénées, les Cévennes, les vignes, les mûriers, les petits chênes, la caillouteuse Gascogne, en emportant du vin qui sent le bouc, pour harceler l'Anglais, rançonner les villes, vivre au camp des durs capitaines, maigres et hargneux, avec les routiers. On suit l'immense ébranlement des pauvres vers les palmes et les mirages, on s'embarque en même temps qu'eux aux Ports de la Provence amoureuse et violente pour siéger, quand on revient, au procès des Templiers, dans la ville tortueuse où se déroule depuis deux cents ans, du plus profond des peuples qui réalisa les Communes au sommet de la théocratie, la lutte toujours renouvelée entre la révélation et l'expérience qu'Abailard et saint Bernard ont entreprise. Et quand, sur le chemin du retour, on quitte l'éloquente Bourgogne, son vin rouge, son vin chaud dans le sang, pour la nette Champagne, boutiquière et facétieuse, quand on commence à voir l'horizon s'encombrer de tours, de flèches, incendié de verrières, vibrant de cloches, le vol des nefs planantes où gronde la voix du peuple vous venge d'avoir traversé la misère, le carnage et la douleur.

Dès ces premiers volumes, sa conception de l'histoire se dessine fortement. Quelle que soit l'interprétation qu'il donne du fait historique, quelles que soient la hardiesse des généralisations qu'il ose et des hypothèses qu'il bâtit, toutes ses constructions idéales reposent sur le roc du fait. A la base, la science. L'art au sommet. Il a pu se tromper, il s'est trompé parfois, il n'a jamais menti. Ses plus violents adversaires reconnaissent la valeur presque toujours, et toujours la conscience de sa documentation. Qu'ils le veuillent ou non, tous sont venus de lui.

Si le XIX^e^ siècle est vraiment le siècle de l'Histoire, c'est Michelet, en France du moins, qui lui ouvre la voie. Il a connu, employé, à peu près créé les méthodes qui sont aujourd'hui définitivement fixées. Il a été le grand intuitif des commencements, le poète à qui la loi essentielle apparaît, dans un éclair d'âme, l'architecte de l'édifice que les savants de l'avenir élèveront lentement, pierre après pierre, élaguant

ici, ajoutant là, critiquant, discutant toujours, mais respectant malgré leurs inquiétudes le plan primitif et arrivant au bout de leurs besognes à constater qu'il est presque resté intact. On discute la Gravitation. On s'en sert. On discute le transformisme. On s'en sert. On discute la métaphysique sociale de Michelet. On met depuis lui à la base de l'Histoire le dépouillement impartial des archives humaines, on se refuse depuis lui à considérer l'homme hors du milieu où il agit, et depuis lui on ne regarde plus l'Histoire comme une série d'anecdotes sur les rois et les héros, comme une nomenclature de batailles, de chartes et de traités, mais comme un mouvement immense dont, sur la rumeur profonde des masses, toutes les manifestations sensibles de la vie, organismes sociaux, événements politiques, art, science, philosophie, ne sont que des symptômes solidaires, où chaque fait est la résultante d'un enchevêtrement complexe et formidable dans le temps et l'étendue de toutes les forces naturelles et humaines qui agissent simultanément. Il a été le Newton, le Lamarck de l'histoire des hommes, parce qu'il a découvert comme eux, dans une vision d'abord confuse, et grandiose, presque tout ce que l'observation méthodique et l'analyse ont vérifié après lui. Ce qu'on lui reproche, en somme, c'est de juger les faits, et c'est l'imperfection de son jugement d'homme. On ne s'est pas demandé si ce qui fait la vie d'une œuvre n'est pas précisément sa part de vérité humaine que les hommes venus après elle sentent toujours vivante en eux. L'artiste est le révélateur de la logique obscure et de la continuité mystérieuse sans qui nous ne pourrions nous faire une conception provisoire de l'Univers.

Michelet, dix ans, vécut avec la France. Si on lisait l'œuvre page après page et si on connaissait le jour où chaque page fut écrite et ce qu'il était ce jour-là, on pourrait sentir, sous chacune, le battement de son cœur. Il avait ce don de l'artiste, d'absorber le sujet dans l'objet, l'objet dans le sujet, d'être coulé dans un seul bloc de vie avec son œuvre. Pourtant, sauf à la fin de cette première série, au dernier volume, quand le peuple apparaît avec Jeanne d'Arc pour affirmer la vie contre les forces politiques du temps, coalisées contre la vie, il a comme une couche d'huile entre les flancs de son grand navire et l'Océan. Il vit dans le passé, ne le relie guère à son siècle, dont la rumeur ne lui vient qu'à travers des cloisons, des piles de livres, qu'il ne voit qu'à travers des vitres. Certes, il est célèbre, mais dans un cénacle. Il est précepteur de la fille du roi, il a formé de jeunes esprits qui versent ses idées par tous les coins de la France, mais à des collégiens. Il se sent seul. Un monde lui échappe. Il oublie qu'il a une femme, une fille, un fils. « Mille enfants dispersés dans l'espace et dans le temps, point d'enfants qu'on puisse serrer. » Il est trop artiste pour ne pas se sentir, englobant et débordant les siens, une inépuisable famille. Il est trop professeur pour lui ouvrir les bras. Sa sup-

pléance de Guizot, à la Sorbonne, en 1834-35, ne le décidera pas. Et même quand il est nommé au Collège de France, en 1838, et se rapproche de la rue, même alors il se retranche dans l'Histoire, n'entend pas le bruit du temps. Encore une grande douleur, de grandes rencontres, encore des drames dans sa vie, des pleurs pour qu'il aperçoive que tous autour de lui, s'ils n'ont pas sa puissance à réagir sur les événements du monde, naissent, souffrent, meurent comme il est né, comme il souffre, comme il mourra. Il a senti germer et s'enfler peu à peu, des profondeurs déchirées de son être, le cri de terreur et de remords que lui arrachera, dix ans plus tard, la mort de son troisième enfant : « Que d'artiste je devienne homme! Bien dire, c'est peu. Mais bien faire!»

Le 24 juillet 1839 mourait sa femme, celle qui avait été la bonne et gaie Pauline Rousseau. Ne l'ayant pas compris, elle s'en allait meurtrie de ce qu'il n'avait pas su la comprendre. C'est qu'il n'avait pas essayé. C'est qu'il n'avait pas cru qu'il pût lui être utile de la comprendre. C'est que sa vie passionnelle s'alimentait à trop de sources et concentrait l'élan créateur sur un objet trop ardemment voulu, pour qu'il en détournât les yeux. Sa douleur de cette mort, la sensation de vide et d'anéantissement qui le prit signalèrent le procès que sa conscience d'homme engageait avec plus de violence que jamais contre sa nature d'artiste. Il portait en lui le conflit terrible des grandes forces créatrices dont les défaites, les victoires alternatives, la croissance parallèle et l'effort continu à les équilibrer font toujours le martyr, souvent le criminel, parfois le héros. Il le savait, il n'eût certainement pas consenti à céder sa douleur pour la paix du cœur et de l'âme. Ce n'est pas trop acheter de tout son sang, de toutes ses larmes, la volupté supérieure d'ouvrir aux hommes les sources d'espérance que creuse en nous le désespoir.

Donc, il souffrit. Il avait découvert que le visage douloureux qu'il retrouvait tous les soirs en rentrant lui était nécessaire, et l'absence de ces soins silencieux autour de l'homme aimé — qui sont l'héroïsme des femmes — enseignait à son égoïsme un amour tardif et repentant avec le sentiment affreux d'un crime qu'il ne pourrait plus réparer. Deux ans il traîna sa misère, pleurant avec ses deux enfants, pris de nouvelles crises de remords quand il voyait son vieux père essayer, avec une délicatesse, un effacement délicieux, de gouverner la maison à la façon de l'absente. Et quand une femme nouvelle surgit dans sa vie, cette charmante M^me^ Dumesnil qui avait fait la connaissance du maître en accompagnant à son cours son jeune fils Alfred, elle devint pour lui l'occasion d'une autre blessure. Il ne put pas l'aimer. Elle était mariée, et fidèle, déjà atteinte, d'ailleurs, du mal qui l'emporta deux ans plus tard. Qu'importe. En ces hommes-là, une étincelle ranime l'incendie: « Je me remets à vivre », écrivait-il au sortir des soirées qu'ils passaient ensemble, leurs enfants

autour d'eux, lui, retrouvant l'éclair devant une âme à éblouir, elle, le détachant peu à peu du passé pour le ramener aux problèmes de l'heure, le détournant du moyen âge catholique pour lequel il gardait, à défaut d'une foi intérieure, une invincible tendresse d'artiste, en lui remettant entre les mains Diderot, Voltaire qu'il avait oubliés, Rabelais qu'il avait mal lu. Quand elle s'en alla, en 1842, nouveau chagrin, mais cette fois moins trouble. Il l'avait soignée en frère, elle était morte chez lui, et, au retour d'un voyage en Allemagne qu'il entreprit quelques jours après avec ses deux enfants et le fils de son amie, il donnait sa fille Adèle à Alfred Dumesnil.

C'est cette même année qu'il entrait dans la bataille, oubliant tout dans l'ardeur des coups portés et reçus et la perpétuelle illusion de jeunesse reconquise qui fait la gloire de l'artiste et sa douleur. Il se lança dans le mouvement politique qui aboutit, cinq ans plus tard, à la seconde Révolution française, à la Révolution d'Allemagne, de Hongrie, d'Italie, avec une entraînante joie. Hors du passé, hors des sépulcres, il avait donc quelque chose à aimer, à étreindre, quelque chose de vivant à qui il pût infuser la vie qui l'étouffait! On vit un étonnant spectacle. Cinq années durant, le Collège de France fut un champ de bataille. Les républicains romantiques, les représentants des jeunes écoles socialistes qui tentaient vainement de sortir des formules sentimentales, les vieillards qui avaient vu tomber dix mille têtes, égorger trois millions d'hommes pour supprimer les privilèges que la bourgeoisie relevait, les admirables étudiants, fils de cette même bourgeoisie qui désespérait de ne pouvoir leur apprendre ce qu'ils savent aujourd'hui si bien, que ses intérêts étaient les leurs, mirent en fuite, cinq années durant, les rats de bibliothèques, les abstracteurs de quintessence et les docteurs soporifiques que ses vieux murs abritaient. Quand on approchait d'eux, on entendait des cris sauvages. On était fixé. C'était le cours de Michelet, ou le cours de Quinet ou le cours de Mickiewicz qui disait des choses de flamme dans un mauvais français. Du monde jusque dans la rue. Dans la salle — où l'on se montrait Béranger, Proudhon, George Sand, Jérôme Bonaparte, — Vallès, debout sur un banc, essayait sa terrible gueule et effarouchait Emile Ollivier en attendant le professeur. A son entrée, un grand silence, puis des trépignements, des clameurs énormes quand le mot nécessaire jaillissait. Le sévère Quinet ne bronchait pas, mais Mickiewicz tremblait sur sa canne, et les lèvres serrées de Michelet avaient des frémissements. Il était chez lui enfin, dans la tempête, avec ces hautes vagues qui, aux heures d'enthousiasme et de communion, montent d'un cœur où le calme éternel des couches profondes se fixe de plus en plus. Comme les grands oiseaux de mer dans le vent qui les abat plus près des lames, les ailes craquantes, inondées de pluie et de sel, son ivresse lucide grandissait dans la tourmente. L'émotion de la foule scandait sa

pensée. Les rythmes invisibles qui les menaient du même pas balançaient de l'une à l'autre une harmonie silencieuse. Le sang de tous ceux qui étaient là inondait sa poitrine. Leur frisson faisait jaillir de lui l'idée, elle récréait leur frisson. « Quelquefois, dit Vallès... quand il parlait, il avait des jets de flamme qui me passaient comme une chaleur de braise sur le front. Il m'envoyait de la lumière comme un miroir vous envoie du soleil à la face. Mais souvent, bien souvent, il *tisonnait* trop et voulait faire trop d'étincelles: cela soulevait un nuage de cendres...

« Quelle belle tête tout de même, et quel œil plein de feu! Cette face osseuse et fine, solide comme un buste de marbre et mobile comme un visage de femme, ces cheveux à la soldat mais couleur d'argent, cette voix timbrée, la phrase moderne, l'air si vivant! »

*
* *

Il n'y put tenir. On vit une chose trop belle pour que la plupart des biographes et des critiques en aient senti la beauté, — ils y ont vu un accroc fâcheux à la sainte méthode historique. Il abandonna l'*Histoire de France* commencée, sûr de vivre et se sachant assez de force pour la reprendre et l'achever plus tard. Il ne voulut rien perdre du trouble de son temps, il avait trop joui de sentir le cœur du peuple sur le sien. Il était peuple. Il était resté « à bonne distance des doctrinaires, majestueux, stériles, et du grand mouvement romantique de l'art pour l'art ». Il n'avait pas oublié que son père, son grand-père avaient souffert pour qu'il souffrît moins qu'eux et que sa mère était morte, peut-être, parce qu'il avait froid et faim. Il en voulait aux riches de ce qu'il y eût des pauvres, dès qu'il avait senti grandir sa destinée, une sorte de remords l'avait pris de ne pas rester dans leurs rangs. Mais « si tu travailles avec le peuple, tu ne travailleras pas pour lui... Va donc, si tu donnes à la patrie son histoire, je t'absoudrai d'être heureux ».

Il sortait de son Louis XI, épouvanté de ce qu'il avait vu, le terrible XV^e^ siècle, en haut le grand vassal, rouge comme un boucher, disputant la proie au roi de France, vêtu comme un voleur, qui l'arrachait par lambeaux. En bas, rien que des ténèbres sanglantes, des grimaces de squelette, pas d'autre alternative que le désespoir sans lueur ou la gaieté convulsive, les danses frénétiques, la nuit, sur les cimetières où la pourriture vivait. Autour de lui, le grondement des révoltes prochaines, un mouvement qui l'emportait, lui, conscience de l'heure: « Je ne comprendrai pas les siècles monarchiques si d'abord, avant tout, je n'établis en moi l'âme et la foi du peuple. » Tout en rassemblant les matériaux de l'œuvre nécessaire, il écrivit trois livres que les luttes du temps soulèvent en sursaut de fièvre et dans l'un desquels il répandait sa vie en un torrent de pas-

sion (1). Puis, en quatre ans, dans une extraordinaire exaltation d'horreur, de haine, d'amour, sentant s'apprêter le baillon, il jeta au public les cinq premiers volumes de la *Révolution française*.

L'a-t-on bien lue ? La critique historique qui tend aujourd'hui, cependant, à diminuer les hommes de premier plan au profit du travail obscur des organisations politiques et du mouvement intérieur des foules dont ils traduisent les besoins, n'a-t-elle pas trop vivement réagi à l'écho des paroles prophétiques qui ont le don de l'irriter et dont l'œuvre de Michelet retentit d'un bout à l'autre? Le premier, pourtant, il a posé son livre sur le fait. Il a vu, le premier, l'immense rôle historique des comités, surtout des sections. Le premier, il a tenté de ramener chacun des acteurs à son plan et restitué sa place au grand acteur anonyme dont la puissance d'idéalisme apporte son secours, au risque d'une immolation perpétuelle, à toutes les dérivations fatales où les organismes sociaux trouvent la satisfaction momentanée de leurs besoins. C'est une épopée, sans doute, une épopée partiale comme toutes les épopées, mais une épopée clairvoyante. Il revendique la Révolution tout entière dans ses directions dominantes, il la critique sans cesse dans ses moyens et ses résultats. Il n'a pas vu toutes ses conséquences, sans doute, et le côté social de son action lui a presque complètement échappé. Mais il a vu qu'elle n'était pas achevée, qu'elle s'ouvrait à peine, et son propre rôle en 48, ses derniers volumes le prouvent. Il lui a dit la vérité avec la véhémence que seuls peuvent supporter ceux qu'on aime. Il a détesté Robespierre, haï Saint-Just, mais il a reconnu la nécessité et la grandeur de l'action jacobine. Il a parlé des Girondins dont il a, l'un des premiers, montré les fautes, avec une sympathie chaleureuse, entraînante comme l'amour. Il a jugé Danton, qu'il aime, avec une sévérité peut-être excessive. Il a bien vu ce qui a fait sa force, il a senti qu'il agissait hors des systèmes, hors des formules. Il a tracé de lui des portraits effrayants, affreux d'enthousiasme, d'orage et d'horreur, qui semblent poussés du dedans de la terre, comme une éruption de feu. Il a vu, dans cet être qui n'était rien avant, et qui n'a rien laissé de lui, qu'un nom, la représentation du peuple dont il avait, multipliés, ce qu'on appelle les vertus et ce qu'on appelle les vices, l'idéalisme vague et le cynisme inconscient, la rumeur d'océan et le tonnerre dans le verbe. Peut-être Michelet n'a-t-il pas, en effet, écrit l'Histoire de la Révolution. Il a écrit l'histoire de l'âme populaire au cours de la Révolution.

Il a restitué l'aspect qu'elle gardera dans nos sens même jusqu'au fond de l'avenir. On n'y touchera plus. C'est elle. Il sort de là un parfum atroce d'enthousiasme et de sang. Pendant cinq mille pages,

(1) 1843, *Les Jésuites* (en collaboration avec Quinet). 1845, *Le Prêtre, la Femme et la Famille;* 1846, *Le Peuple.*

où qu'on soit, on entend la hache qui tombe, le tocsin violent de la Vendée, le sifflement du vent sur la tour d'Avignon, les coups sourds des barres de fer et des bûches tuant dans les cachots, le craquement des bateaux qui noient des hommes sur la Loire, et trois cent mille jeunes gens qui chantent en marchant à la mort. On voit passer des êtres hagards, dévorés de fièvre et de passion, les uns vierges, d'autres exténués de débauches, tous purs et fermes en face du couteau. Le bourreau a souffleté devant nous la tête de Charlotte, qu'il tient par ses cheveux bruns. Il nous a montré la tête de Robespierre, la mâchoire pendante avec ses dents brisées. Nous avons vu les derniers républicains se passer le poignard au pied de la tribune, et Romme s'enfoncer son compas dans le cœur. Nous avons vécu mille ans en trois années sur les bancs de la Convention. Nous avons glissé avec les Girondins dans le sang de Louis XVI, glissé avec les Hébertistes dans le sang des Girondins, glissé avec Robespierre dans le sang de Danton. Nous avons senti l'odeur des tombes, regorgeant de trop de morts. Nous avons été du torrent populaire, nous avons ricané autour des charrettes, dansé le *Ça ira,* promené des têtes coupées. Seulement, sur tout cela, nous avons senti passer des victoires invisibles. Etouffés de sang, nous avons respiré le vent que nous jetaient des ailes blanches.

C'est l'œuvre qui définit Michelet avec le plus d'intransigeance. On ne peut, quand on la lit, que haïr son œuvre ou l'adorer. Elle le livre à la foule, vivant, aimant, saignant. Un dévorant esprit y règne, emportant tout. Il habite au-dedans des êtres, des choses, il n'aperçoit rien au-delà d'eux, il frappe et caresse avec leurs membres, respire, râle avec leurs poumons, sent en lui le murmure immense de leurs veines, circule dans leurs racines avec le sol et tressaille dans leurs cailloux avec leurs molécules en action. Il écrivait comme il parlait, parlait comme il pensait. Nulle rhétorique. Sa phrase courte, directe, concrète, frappant en éclairs répétés. Par le nerf et la violence, c'est Saint-Simon. C'est Rabelais par la circulation grondante et débordante du même esprit dans tous les mots. Près de lui, Hugo n'est qu'un prodigieux ouvrier du mot, un lyrique verbal. Chez Michelet, le mot, c'est l'idée même, une lave apportant à la lumière le feu souterrain, liquide ou durci. Il oublie tout ce qui n'est pas elle, la suit dans ses méandres, ses parenthèses, ses détours, ses soubresauts, jusqu'à ses absences. La phrase se brise avec la pensée, bondit avec elle, s'aigrit, sanglote, brûle, mais, comme au fond du crâne la passion dominante veille, comme un mouvement inouï la pousse en avant, un rythme profond bat sous elle, ces jets de sang inégaux fusent sous le choc régulier du cœur.

Telle est sa passion qu'il oublie qui il est, où il est, qu'il vit hors de son temps, face aux ombres, entouré d'une foule ressuscitée au milieu de qui il se débat, fonçant ici, se dégageant là, écrasé sous

le nombre ou poussant son cri de victoire. Il n'a, parmi les idées mêmes, que des ennemis ou des amis. Il les a connus, tous et toutes, leur parle avec respect, avec tendresse, avec familiarité, avec violence. Il reproche à Robespierre de trop bien brosser ses habits, d'être vierge, à Danton de ne l'être pas, il crie de douleur quand sa graisse grille au feu des bûchers, il prend des Assemblées au collet, invective des abstractions, berce des entités sur sa poitrine. A le lire, on a le vertige. Souvent, il écrit comme si tout le monde connaissait comme lui non seulement les lignes générales de l'histoire qu'il raconte, mais même tous les détails qu'il ne raconte pas, toutes les sources où il a puisé, tous les artistes, tous les poètes, tous les philosophes qui sont étrangers à l'action et qu'il interpelle en chemin. Il est quelquefois incompréhensible, oublie la route, s'égare, mais, dans les ténèbres où il erre passe soudain une fulgurante lueur, et nous reconnaissons en nous, à la force qui nous inonde, le passage de l'esprit.

Eugène Noël raconte (1) qu'arrivé au milieu de sa tâche, quand il écrivait *la Terreur*, il était dans un tel état d'horripilation et de fièvre qu'il en manqua mourir. Il avait reniflé jusqu'à l'agonie l'odeur des mares rouges, répandues sur le sol torride par les cinquante têtes qui tombaient chaque jour. Réellement il était mort à l'enthousiasme le jour où le couteau trancha la Marseillaise dans la gorge de Vergniaud, il était mort à l'espérance le jour où le bourreau promena, aux quatre coins de l'échafaud, la face terrible de Danton. Mort à la haine, le jour où il rencontra Robespierre errant seul, tremblant de douleur, se demandant s'il n'avait pas tué la République, offrant en silence à son dieu vague sa vie pour la sauver. Autour de lui, quand il ouvrait les yeux, que le cauchemar le quittait pour une heure, rien où régénérer son enthousiasme, ranimer sa haine, fixer son espoir. Dans l'élan de son apostolat, il avait ri du scandale soulevé par son livre le *Prêtre* et de l'interpellation qui suivit à la Chambre des Pairs. La proclamation de la République l'avait consolé d'autant plus vite de la suspension dont on le frappa en 48 que le nouveau gouvernement, dont il dut faire un moment parti, lui rendit sa chaire. Mais on sait ce que dura l'illusion. La bourgeoisie sentimentale massacra le peuple avec plus de désinvolture que la bourgeoisie réaliste. Il allait vivre la Terreur au moment où il l'écrivait. Le Collège de France, surveillé par le pouvoir nouveau, se vidait dans la rue, Michelet restait seul à son foyer vide, son vieux père qu'il salua avec une émotion puissante dans la Préface de cette Révolution dont il lui avait entendu conter les grandes journées, étant mort depuis trois ans. Une lassitude immense le prenait. Il vint une femme.

Il l'attendait. Il l'avait toujours attendue. Depuis trente ans il luttait

(1) *Michelet et ses enfants.*

pour tromper cette attente. Depuis trente ans il cultivait « tout ce qui peut donner le change à l'amour ». Peut-être eût-il mieux fait d'y dépenser sa jeunesse pour sauver sa maturité ! Son *Journal*, à le lire de près, est un long cri de souffrance. Rousseau seul avant lui, avait livré avec cette sincérité les commencements de son âme. Il était, lui aussi, de ces malheureux qui ne peuvent voir une belle femme sans souffrir jusqu'au fond des os. Lui aussi, il connut ces soirs d'été où la nuit indifférente se pâme par ses fleurs, ses feuilles, ses herbes, par ses parfums, autour de l'homme douloureux, brisé de désirs impossibles, appelant à lui pour ne plus souffrir, espérer encore, toutes les forces d'accroissement et de purification qu'il se sait. Il tentait d'écraser sa nature, il avait raison pour nous sans doute, puisqu'elle refluait en hymnes magnifiques, mais il subit le martyre de l'artiste qui veut réserver sa puissance et que sa puissance dévore. Dans ces heures noires il ne croyait à rien, surtout pas à lui-même, tout lui paraissait sans saveur, gris, vide, la pensée de l'amour absent ou prostitué surnageait seule pour l'emplir de désespoir ou de dégoût. Ces inquiétudes épuisantes de croire morte en soi la faculté d'admirer, d'aimer, parce qu'on n'a pas vibré devant le spectacle qui vous faisait vibrer la veille, ces jours de torpeur où l'on s'en veut de ne pas sentir et souvent de ne pas souffrir, il vécut tout cela, d'autant plus profondément qu'une sensibilité plus profonde habitait ses nerfs et son cœur, d'autant plus douloureusement qu'il réapprenait à chaque chute qu'il ne connaissait nul refuge entre la douleur d'avoir avili sa force créatrice et la douleur de sentir en lui monter l'indifférence pour la mission qu'il se savait. Quand il ne maudissait pas sa sensualité, qu'il appelait son « ange noir », il maudissait sa conscience. Un jour, il rencontre une femme qu'il avait aimée. Il a la force de ne pas la poursuivre pour ne pas troubler sa vie nouvelle. « Je n'ai jamais tant souffert que cette fois, s'écrie-t-il, d'avoir des principes et de n'être pas né vicieux. J'ai pleuré sur ma vertu comme on pleure sur sa misère, et je n'ai pas été consolé. »

Toutes les heures de répit que lui laissèrent son enseignement et ses travaux lui furent particulièrement cruelles après la mort de sa femme. Son orgueil seul l'empêcha de se laisser aller à des amours faciles qui l'eussent peut-être perdu. Mme Quinet, d'ailleurs, à qui il confiait son tourment, l'encourageait à résister, le retenait sur la pente. On a cherché à son amitié pour Quinet des causes trop idéales. Il faut y voir surtout chez lui le besoin d'y trouver un contrepoids nécessaire aux impulsions répétées d'une nature trop ardente. Dans le calme de ce ménage, il apaisait sa fièvre, et le solide Quinet, coulé depuis trois siècles au moule calviniste et chez qui l'extinction atavique de l'imagination amoureuse avait progressivement tari à la fois la source du remords et la source de la beauté, opposait une digue de

marbre à la violence de ses instincts. Ils coulaient en actions, en paroles, en écrits.

Pour qui sait lire, le combat qui se poursuit en lui est visible d'un bout à l'autre de son œuvre, grandissant à mesure qu'il va.. L'idée de l'amour le hante. De son premier à son dernier volume, la femme, dans ses livres, est toujours au centre du drame. Il essaie de parler d'elle chastement, il ne peut guère, un érotisme étrange flotte. Parfois, il va jusqu'au sadisme. Le cloître du moyen âge, qu'il couvre de malédictions l'attire malgré lui, il rôde sans cesse autour de son mystère, il y soupçonne de secrètes orgies, des amours torturées qu'il n'ose décrire, peut-être parce qu'elles ne lui sont pas prouvées, mais qu'il brûle au fer rouge, une flamme dans l'œil, un tremblement aux lèvres. Dans sa *Sorcière,* livre matériellement faux, mais d'un puissant symbolisme, où il montre la femme maudite par le moyen âge comme réceptacle de vie, vengeant la vie en dressant peu à peu, devenue sorcière, la science en face de lui, il a des pages qui frémissent de passion malsaine, il erre au fond des nuits ardentes pour y surprendre des messes noires, des sabbats, pour essayer d'apercevoir, à la clarté de la lune, des créatures possédées avalant des crapauds, des bonds de femmes chatte ou louve, des croupes étalées pour recevoir l'ostie et des fleuves de cheveux noirs tordus comme des vipères. Quand il conte les procès de sorcellerie sortis des sérails de prêtres, il adopte souvent à son insu le style équivoque des confesseurs. Le quiétisme du XVII^e^ siècle l'énerve au dernier degré. La griffe du diable laisse sur sa peau des traces indébiles où ne se sentent pas les épingles enfoncées.

Son XV^e^ siècle est effrayant. Vrai d'ailleurs. L'ivresse érotique, l'ivresse mystique, la folie furieuse, la misère, le massacre, la faim y tournent à donner le vertige autour des noces sataniques de l'amour et de la mort. Un critique accusa ce volume d'être « sorti d'une immorale inspiration ». Michelet, candidement, avoua. Quand il l'écrivit, sa femme venait de mourir. Trois mois après sa mort, on l'avait exhumée devant lui. En plein désastre, s'accusant mystiquement, passionnément de l'avoir méconnue, il écrivit en secret (1) des pages étranges « sur ce trop attirant sujet ». Il s'en souvint, dix ans plus tard, quand, vivant la Révolution, il surprit Danton au cimetière qui pressait dans ses bras le cadavre décomposé de sa jeune épouse, morte pendant sa mission à l'armée. Il poursuivait l'amour jusqu'au sein des fermentations ténébreuses d'où la vie renaît incessamment.

Ce satanisme, et aussi la puissance inassouvie du tempérament amoureux qui en provoquait les crises, s'ils pouvaient et devaient choquer la critique doctrinaire de l'époque, n'avaient pourtant rien

(1) Publiées par M. G. Monod dans son *Jules Michelet.*

qui fût hors de l'époque. Michelet, bien qu'il s'en défendît, était un romantique, le plus romantique de tous les romantiques peut-être. Mais il différait d'eux sur un point, c'est ce qui donne à son œuvre ce brûlant accent de sincérité douloureuse. On sait comment aimèrent Lamartine, Hugo, Musset, Balzac, Berlioz, Dumas, George Sand, Wagner. C'était un dogme de l'Ecole, de tout accepter, de tout excuser de l'amour, de s'abandonner à lui sans résistance, de suivre sa voix formidable partout, dût-elle conduire au crime matériel. Le crime moral n'existe que quand celui qui le commet en a conscience. Et les conquêtes prodigieuses accomplies par les romantiques dans le domaine des sensations et des images, leur donnaient le droit de ne pas s'apercevoir des crimes qu'ils commettaient. Mais Michelet avait trop prématurément souffert pour ignorer comme eux les conflits déchirants de la vie intérieure. Il n'était pas fils de bourgeois comme Berlioz, George Sand ou Balzac, fils de soldat comme Dumas ou Hugo, noble comme Musset ou Lamartine. C'était un pauvre, qui, dès ses premiers pas, avait eu à vaincre des obstacles qu'aucun des autres ne rencontra dans sa carrière. De là l'éveil précoce et le développement implacable en lui du sentiment torturant de la responsabilité.

Qu'on y prenne garde. C'est ce terrible et incessant conflit qui est le secret du plus haut génie artistique, et Michelet le savait bien. Il n'eût cédé pour rien au monde ni une parcelle de sa sensualité, ni une parcelle de sa conscience. Quand la force morale habite ainsi à côté de la force sensuelle, le royaume de la grande harmonie se découvre, car l'homme ne peut plus espérer trouver une heure de repos que dans un équilibre incessamment poursuivi, incessamment rompu mais l'élevant, et son œuvre avec lui, dans des sphères de plus en plus hautes. Il eut, au degré le plus fort, ce qui manque à Hugo par exemple, la connaissance de soi-même et le désir de faire profiter sa passion créatrice de l'inassouvissement de sa passion sensuelle. Il eût pu devenir, fait comme il l'était, le héros que nous n'avons pas eu. Il échoua au port. Pourquoi ? C'est qu'il n'aima jamais à son heure.

Avons-nous le droit de le lui reprocher? Je ne le pense pas. La femme est attirée vers celui qui rayonne d'une puissance exceptionnelle à créer de la beauté, parce qu'elle sent que cette puissance a la même source que l'amour. Lui fuit la femme, par orgueil, sachant bien qu'il ne résistera pas à celle qui est, même pour le plus insensible d'entre les hommes, le mystère central. Un duel silencieux s'engage. Si la rencontre se produit, il arrive une chose étrange, et douloureuse. Il l'appelle, elle fuit à son tour, c'est maintenant lui qui l'épouvante. Michel-Ange, vingt ans, a voulu la même femme. Elle n'a pu éviter d'être broyée par cette colossale étreinte qu'en se rattachant au souvenir d'un soudard. Beethoven a aimé trois ou quatre femmes. Dès qu'elles se sont penchées sur lui, elles ont senti l'abîme sous

cet océan qui roulait toutes les étoiles, elles se sont rejetées en arrière pour ne pas s'y noyer. Les artistes de cette taille sont ceux qui souffrent le plus de l'absence de l'amour. Il n'est pas vrai qu'ils marchent à la conquête de l'héroïsme avec une volonté sans défaillance. Ils sont acculés à l'héroïsme.

*
* *

Or, la femme que rencontra Michelet n'avait pas une nature assez passionnée et sincère pour sentir sa force et reculer d'instinct. Elle n'était pas assez grande pour le protéger contre lui-même, pas assez vile pour le perdre volontairement, pas assez vraiment intelligente pour respecter son action. Elle était peu de chose, au fond, une pensionnaire ambitieuse. Bientôt un terrible bas-bleu, botanique et champêtre, débordant d'une tendresse larmoyante — bien qu'affectée — pour les fleurs et les petits oiseaux. Plus tard, après la mort du maître, gaillarde de propos, se rattrapant de vingt-cinq années de comédie sentimentale. Elle s'appelait M^lle^ Mialaret, entretenait avec Michelet, depuis deux ou trois ans, une correspondance littéraire. Il avait cinquante-un ans, elle en avait vingt-un ou vingt-deux. Le malheureux perdit la tête. Il sentit bien chez ses enfants une douleur muette, chez ses amis une réprobation gênée, il reçut bien, des vieilles tantes ardennaises, de sèches injonctions d'avoir à renoncer à cette union. Il passa outre. Il voulut connaître l'amour qu'il avait à peine entrevu et éperdûment appelé. Il se laissa aller à la pire des illusions, si laide chez l'homme âgé qui ne fut jamais jeune, le butor et le sot, si belle mais si décevante chez l'homme âgé qui porte en lui l'éternelle jeunesse. Il voulut sentir, au contact d'un corps ferme et frais, la vie couler dans ses os secs.

Mais la jeune femme était malade. Au début, l'union fut platonique. Michelet, radieux, fébrile, délirant de joie la veille, resta des mois, malgré les efforts qu'il faisait pour se dominer, aigre et triste, injuste, jaloux. Elle rédigeait un journal « intime » qu'elle oubliait sur la table pour tomber en confusion quand il l'avait découvert. Il est faux à crier, exagérément candide, d'un sentimentalisme niais et plat, visiblement écrit pour troubler le pauvre grand homme. Sa lecture, en effet, l'emplissait de remords. Chaque soir, elle avait un nouveau pardon à accorder. Quand elle fut tout à fait sa femme, il était énervé par des mois de caresses insuffisantes, d'exaltation à vide, il était sa chose et son bien. On s'en aperçut.

Pas tout de suite. Dans l'ardeur de l'illusion ressuscitée, il ne pouvait subir encore l'ascendant féminin, bien qu'il ne se défendit plus. On put croire que sa vitalité ardente entraînerait ses défaillances même dans son mouvement passionnel. Au 2 décembre, il reste lui, refuse le serment, est chassé du Collège de France, chassé

des Archives, se retire à Nantes avec sa femme, presque sans ressources, publie en 1853 les VI^e^ et VII^e^ volumes de sa *Révolution*. Mais, dès les deux années suivantes, avec les *Femmes de la Révolution*, avec l'*Oiseau*, un Michelet a peine ébauché dans toute l'œuvre antérieure se dessine en traits assez flottants, mais très significatifs. Sa femme est désormais sa collaboratrice active. Non seulement elle veut l'intéresser aux pleurnicheries de son enfance, mais elle le pénètre jusqu'en sa substance d'artiste, mêle de l'eau tiède à son sang, écrit des pages entières dans les livres publiés sous son nom (1). Il ne put pas ne pas souffrir de cette emprise, Eugène Noël nous a dit ses inquiétudes, son désir de retourner à l'Histoire. Mais elle le tenait par toute sa chair fatiguée et satisfaite. Il se soumit.

Pendant les dix ans qui suivirent, bien que, de temps à autre, un nouveau volume de l'*Histoire de France* reprise crevât, comme un cri de révolte, l'entassement nuageux des déclamations sentimentales où s'abêtissait sa pensée, Michelet ne fut plus lui-même. Sous prétexte d'étendre à l'univers, qui jusqu'ici, quand il ne s'occupait pas de lui, avait si puissamment vécu dans ses veines, l'amour qu'il avait pour sa femme, il dispersa dans un trop brusque élargissement du champ de son adoration, la force amoureuse qui avait fait de lui un grand artiste et la force descriptive qui la traduisait. Vallès n'y aurait plus guère reconnu que son « nuage de cendres ». C'est presque toujours l'écoulement diffus d'une diarrhée sentimentale. Un brouillard effiloché emplit tout, au fond duquel presque plus rien ne reste, que la fixité formidable de quelques visages d'airain ou l'apparition fuyante de quelques formes adorables. L'*Oiseau* et l'*Insecte*, l'*Amour* et la *Femme* surtout ont compromis sa gloire. Il apparaît, depuis ces livres, comme le plus inégal des artistes de notre langue. Il est impossible d'être tour à tour, et par de brusques sauts qui déconcertent, plus granitique et plus inconsistant.

Ces œuvres doivent disparaître. Le livre qui ne contient que des morceaux d'anthologie, si beaux qu'ils soient, est condamné à une

(1) Après la mort de Michelet, dans la préface de *Mon Journal*, sa femme a raconté comment il brûla un jour avec elle un énorme amas de notes pour qu'elles ne deviennent pas la proie des démarqueurs. « Il suffit, disait-il, du déplacement d'une virgule pour dénaturer le sens de ma pensée. » Or, la femme même qui recueillit ces paroles et nous les transmit, publia, quand il ne fut plus là, des livres qui portaient le nom de Michelet sur la première page et étaient comme *Ma Jeunesse* presque complètement, ou comme *Rome* complètement écrits par elle. Avec cette puissance de passivité qui fait la force de la femme, elle était parvenue naturellement, par un phénomène d'imprégnation cérébrale connu, auquel la femme de génie, comme George Sand, échappe moins encore que les autres, à adopter les habitudes, les tics littéraires de son mari, l'allure générale de son style, la coupe de sa phrase, avec une perfection où se prennent ceux qui connaissent mal Michelet. Ces insipides pastiches ne supportent pas l'examen. C'est mou, flou, geignard et pleurard, du Michelet sans muscles, sans tendons, sans artères, sans nerfs et sans os.

mort totale. Nous serons forcés d'oublier les pages envahissantes de l'assainissement progressif de la terre par le travail obscur et gigantesque des insectes et des oiseaux. Nous serons forcés de ne plus voir l'illumination des forêts tropicales, la nuit, quand le vol dansant des mouches zèbre de raies de feu les vapeurs empoisonnées qui montent des marais grouillants de reptiles. Nous serons forcés de ne plus entendre, dans les soirées énervantes, le chant du rossignol que tous les oiseaux écoutent, la pure lamentation de l'amour et des ténèbres, le sanglot roulant, intarissable, qui déchirait Beethoven. Seule, la grande symphonie de *la Mer* continuera de couvrir nos plaintes et de nous pousser à l'action. Ce livre avait été conçu à Royan, en 1859, près des vagues, rêvé dans les nuits d'orage, alors que débarrassé par la *Femme* et l'*Amour*, des ses préoccupations de pédagogie amoureuse, il avait décidément repris avec l'*Histoire de France*, l'ouvrage central que sa santé compromise le pressait d'achever. Ici, la botaniste éperdue ne pouvait plus agir sur lui. Les herbiers, les bouquets champêtres, la chasse aux papillons, les baisers entre les deux ailes du rouge-gorge blotti dans la main, la haine pour le méchant rapace à tête plate qui poursuit l'innocente bestiole, tout son mince bagage chavirait devant l'immensité terrible dont sa cervelle ne pouvait embrasser l'ensemble, dont son œil ne pouvait saisir le détail. La pensionnaire au cœur sensible s'effondrait au spectacle de fécondité et de massacre indifférents que l'obscure vie de l'Océan offrait au mâle. Ici, il reprenait sa force. Du fond des eaux, du fond des entrailles mouvantes d'où toute vie, aux origines, est sortie pour s'élever de forme en forme dans les vaisseaux remplis de sang chaud et salé des mammifères et des hommes, du fond des grandes eaux il vit monter les terres, il cristallisa leur squelette avec l'incommensurable armée des animalcules qui travaillent pour nous depuis l'aube des temps. Il roula pêle-mêle avec les perles et les monstres dans les fleuves vivants qui traînent la fécondation sur la mer. Il suça le lait des baleines, ouvrit ses veines pour mêler son sang à leur sang. Jamais on ne s'était plongé avec une si vaste volupté dans le torrent de vie liquide qui nourrit l'univers.

Dans tous ces livres, ce qui domine, comme dans les autres, c'est la hantise de l'amour. Ce qui les perd — si l'on en excepte *La Mer*, c'est le besoin de prêter à toutes les choses les sentiments de moralité ou d'altruisme qui se sont peu à peu introduits dans notre nature, depuis les mille, ou deux ou trois ou quatre mille siècles au cours desquels les nécessités de la concurrence vitale ont fait de nous des associés. Au lieu de retrouver dans sa puissance amoureuse et sentimentale, fleurissant, et tout enivré d'intelligence, l'aveugle désir qui pousse la bête à la bête, monte avec les liquides du sol jusque dans les feuilles des arbres, entraîne les astres eux-mêmes dans un irrésistible mouvement, il étend aux bêtes, aux arbres, aux

pierres les sentiments artificiels développés dans les âmes par l'organisation défensive que les sociétés ont peu à peu créée contre l'amour. La modification de ses idées religieuses contribuait pour beaucoup au développement de cet état d'esprit. C'est après son mariage et la brusque interruption de son apostolat politique et antichrétien, qu'encore tout imprégné de l'influence de Quinet, Michelet aborda l'étude de la Réforme. Son adhésion morale au protestantisme ne fut qu'une réaction de sa conscience contre son tempérament, réaction qui se poursuivit dans les livres qu'il écrivit sur la nature et ceux qu'il écrivit sur la *Femme* et l'*Amour*. Peu d'ouvrages sont plus pénibles à lire, parce que peu sont moins sincèrement écrits. Au fond, Michelet avait toujours méprisé la femme, parce qu'après l'avoir trop vainement désirée avec ses seuls sens, et trop furtivement possédée dans ses crises sexuelles, une réaction sentimentale trop intense s'étant produite, il tenait à s'excuser à ses yeux et voyait maintenant en elle « une malade » qu'il avait le devoir de soigner et de dorloter. C'était encore du mépris, et George Sand eut raison de s'en indigner. Ce qu'il écrit sur elle, dans ces deux livres où il croit l'exalter, est fort humiliant pour elle. Il la tient — et le dit — en piètre estime intellectuelle. Raison de plus pour qu'il se proclame son esclave, puisqu'elle a besoin de lui. Il ne prenait pas garde qu'il la condamnait à être elle-même l'esclave de son infériorité tyrannique.

Il dut bien souvent, quand il conçut et écrivit ces deux livres ennuyeux, méditer avec douleur une pensée qu'il avait eue devant le *Saint-Georges* de Rubens, au cours du voyage qu'il fit en Flandre, en 1849, quelques mois après son mariage. Il le vit entre ses deux femmes, celle qui était morte et la jeune qu'il avait prise, « vieux mari amoureux, avec les contradictions d'une force décroissante et d'une sensibilité croissante ». Ses deux livres, pour qui sait lire, sont là-dedans. Il découvrait trop tard que le bonheur est dans la fidélité qui conduit à l'approfondissement de l'amour et célébrait, en termes quelquefois émouvants, la double communion sensuelle et morale qui peut faire, de deux êtres normalement unis, un seul bloc de chair et d'âme, mais qu'il ne connaîtrait jamais, parce qu'il était trop jeune lors de la première union, trop vieux lors de la seconde. Rubens, meurtri, désabusé, s'était retourné vers lui-même, pour inonder le monde d'amour dans un élan de désespoir. Mais Rubens jeune n'avait pas fui l'amour, il y avait baigné son être, sainement, simplement. Michelet, lui, avait lutté trente ans, s'était laissé vaincre au port. Il n'avait pu accepter jusqu'au bout le sacrifice que lui demandait sa nature. Là où l'imagination toujours jeune et saine de Rubens avait répandu les fruits mûrs d'une vie sensuelle normale, l'imagination toujours jeune, mais déviée de Michelet ne pouvait répandre que les fruits gâtés d'une vie sensuelle insuffisante.

Du moins, quand il revenait de ses excursions sentimentales pour se rasseoir à sa « table de chêne » et reprendre le grand poème épique qu'il avait commencé d'écrire à l'âge des départs décisifs, retrouvait-il, en touchant la poussière ardente du passé, la joie et la sérénité viriles qui conduisent toujours l'artiste obéissant à son instinct, droit à la création vivante.

Bien que sa nouvelle orientation politique ait rendu à la critique historique la seconde partie de son histoire plus suspecte encore que la première, elle a la même force d'enthousiasme, le même visage concret, le même emportement lyrique, la même vibration de cordes nerveuses, un accent inouï d'entraînante passion. La Révolution y monte comme un orage, depuis Luther, moine sensuel, héroïque et buveur de bière, conduisant à l'assaut de Rome des foules qui chantaient, depuis Michel-Ange déchaînant au fond de la Sixtine le tonnerre du Jugement, jusqu'à Panurge-Diderot ouvrant toutes les sources de la vie pour y désaltérer le monde. Entre eux, de terribles visions, la Hollande inondée, Ruyter dans l'incendie des flottes, les dragonnades des Cévennes, et la torche et le fer au service de Dieu. Il avait vu ressusciter, dans l'Encyclopédie, après cent cinquante ans de réaction théocratique, le XVI^e^ siècle, ce « héros ». S'il n'avait pas eu raison d'interrompre la tâche entreprise pour écrire les six volumes qui vont du 14 Juillet au funeste Thermidor, la préface qu'il écrivit en 1869 à l'ensemble de son Histoire, n'aurait pas cet accent de force éternelle : « On fut surpris, mais rien n'était plus sage. Après maintes épreuves que j'ai contées ailleurs et où je vis de près l'autre rivage, mort et renié, je fis la Renaissance avec des forces centuplées. Quand je rentrai, que je me retournai vers mon moyen âge, cette mer superbe de sottise, une hilarité violente me prit, et, au XVI^e^, au XVII^e^ siècles, je fis une terrible fête : Rabelais et Voltaire ont ri dans leur tombeau. Les dieux crevés, les rois pourris ont apparu sans voile. La fade histoire du convenu, cette prude honteuse dont on se contentait, a disparu. De Médicis à Louis XIV, une autopsie sévère a caractérisé ce gouvernement de cadavre. »

L'évolution qui avait conduit ce catholique de tempérament et de tendances, sinon de foi, à s'emparer de la Révolution, de la Renaissance et de la Réforme pour les opposer au moyen âge au nom de l'idéal de libération qui se leva par elles sur le monde, et dont la conception qu'il eut du rôle historique de Jeanne Darc, son amitié avec M^me^ Dumesnil, l'influence de Quinet, de Mickiewicz, ses dix années de lutte politique sont les étapes, était parvenue, quand il reprit son Histoire, au bout de ses conséquences logiques. On devait voir, entre son moyen âge et ses temps modernes, un antagonisme flagrant. Il l'a vu lui-même, puisqu'il s'en accuse. Le Michelet de 1855, on l'a dit souvent, il le croyait aussi, est l'ennemi déclaré du Michelet de 1835. Rien n'est plus faux. Un artiste de cette envergure suit toujours la

même ligne, et avec une autre rigueur, une autre force, une autre foi que les méthodistes impeccables chez lesquels le développement de l'esprit critique éteint la faculté de choisir entre deux chemins. Seulement, chez l'artiste, la route suivie chemine à l'intérieur des choses, on ne l'aperçoit pas. Il s'y trompe souvent lui-même, et, comme ceux qui le critiquent, prend la lettre pour l'esprit. Le Michelet révolutionnaire et antichrétien ne diffère du Michelet chrétien et traditionaliste que par l'interprétation d'une formule. Son moyen âge s'achemine vers la Révolution du même élan que le siècle de Rabelais.

Il n'aime et ne sent qu'une chose, la vie. Il ne hait que les siècles morts. Quand il écrit le moyen âge, il l'aime avec passion, parce que ce qu'il voit briller à son centre, le XIII^e^ siècle, lui paraît vivant jusqu'aux entrailles, vivant, c'est-à-dire portant en lui une foi prodigieuse en la vertu de l'action. Il aime pour leur vie Jeanne Darc, la Renaissance, la Réforme et la Révolution, il déteste le XV^e^ et le XVII^e^ siècles qu'il voit artificiels, décrépits et découragés.

Quand, dans sa préface à la Renaissance, il revient sur l'architecture ogivale et s'accuse de l'avoir aimée, s'accuse, le pauvre grand poète, d'avoir montré l'océan du peuple s'engouffrant dans ce monde de pierres, de vitres et d'air où la vibration des cloches et du verre retentissait dans les cœurs, on sent bien qu'il l'aime toujours. Pourquoi n'a-t-il pas voulu pénétrer plus profondément dans son âme? Il aurait vu que la cathédrale est vivante avant d'être chrétienne, que le XVI^e^ et le XVIII^e^ siècles sont vivants avant d'être antichrétiens, que christianisme et antichristianisme sont comme un flux et un reflux des courants d'idées nécessaires qui passent à la surface de l'esprit pour lui indiquer un chemin quand il en a usé un autre, mais que sous ces courants, ces flux et ces reflux, la masse de la mer contient la même vie, enfermée et roulante au sein des mêmes profondeurs. Il aurait vu qu'à côté du christianisme des conciles, qui est la mort, le christianisme populaire d'Abailard et des cathédrales affirmait, en même temps que le mouvement communal, les droits de la vie, que le XV^e^ siècle fut une réaction mystique et féodale contre le XIII^e^ comme le XVII^e^ devait être, contre le XVI^e^, une réaction théocratique et monarchique, et que la Commune ouvrit, avec l'art ogival, le courant révolutionnaire. Il aurait vu que la Renaissance représentait la soumission à l'enquête individuelle des puissances de vie pressenties par le moyen âge. Il aurait salué dans ses amis, Rabelais, Shakespeare, Christophe Colomb, Cervantès, Luther, Copernic, Michel-Ange, les hommes qui reprenaient à eux seuls, pour l'achever et le préciser, l'immense travail diffus accompli par les foules artistes des grands siècles de l'architecture. Et dans chacun de ceux qui écrivaient un livre, peignaient un tableau, ouvraient un cadavre, regardaient le ciel au télescope ou se lançaient sur les mers, il eût reconnu un ouvrier gothique sortant de la masse anonyme pour soumettre à

sa raison les conquêtes de sa foi. Alors, il eût compris pourquoi il faisait bien de ne pas déchirer ses premiers livres, il eût compris que son amour n'avait pas changé d'objet, il eût vu les rangs pressés des maçons de la cathédrale pousser du fond des siècles à l'assaut de la Bastille la canaille de Paris.

L'étrange, c'est que sa haine pour le christianisme, sous la forme qu'il avait prise au moyen âge latino-barbare, l'ait poussé à l'adorer sous la forme que les peuples du Nord de l'Europe lui donnèrent au XVI^e^ siècle. Il ne vit pas que le protestantisme, bien que né de la même exaltation des puissances vitales que la Renaissance, tenta, contre l'esprit même de la Renaissance, un retour au christianisme primitif. Sa haine pour Loyola le jeta dans les bras de Calvin et la fumée des bûchers de l'Inquisition lui masqua le bûcher de Michel Servet. Séduit dans son imagination d'artiste par la personnalité puissante de Luther, homme du XVI^e^ siècle, débordant de force joyeuse, de vie grondante, gonflé d'hymnes et de sang, il confondit avec le Réformateur, comme on a confondu avec le Christ la doctrine de ses apôtres, le mouvement de réaction qui sortit de lui et plongea pour deux siècles l'Allemagne dans une invincible atonie. Il vit bien l'émotion de Dürer à l'approche du terrible moine, il ne voulut pas voir qu'avec Dürer mourut la pensée allemande, écrasée dans l'œuf par la noblesse luthérienne. Il ne vit pas que la Révolution française, qu'il croyait être un prolongement de la Réforme, si des esprits isolés l'accueillirent avec enthousiasme aussi bien dans le Midi catholique que dans le Nord réformé de l'Europe, fut surtout combattue et définitivement brisée par les puissances protestantes. Chose plus essentielle, il ne s'aperçut pas qu'en Angleterre, dès le XVI^e^ siècle, en Allemagne au XVIII^e^, la religion réformée se modela étroitement sur la forme du tempérament national, tandis qu'en France, où elle n'était pas une émanation du tempérament national, son triomphe eût risqué de l'étouffer pour toujours. Il dut cependant le sentir : je ne crois pas qu'il ait jamais, comme Quinet, souhaité réellement la protestantisation de la France, qui avait virtuellement rejeté le christianisme, par Rabelais et Montaigne, par dessus le dos de Calvin.

Il ne vit pas non plus, — le spectacle des évolutions dépassées et la passion qu'il mit dans les luttes politiques le détournant de l'étude des problèmes économiques que suscitait chez les socialistes des diverses écoles primitives l'industrialisme naissant, — il ne vit pas que le protestantisme, par son appel au développement exclusif de l'individu social et familial au détriment de l'individu passionnel et humain constituait la religion la mieux faite pour servir de charpente à l'édification des sociétés capitalistes. Il dépassa de toute la durée du temps l'idéal bourgeois par sa générosité d'homme et sa puissance de poète qui le rattachent au grand courant irrésistible allant des hymnes védiques jusqu'au fond du futur, mais il crut que

le monde était définitivement fondé sur le trépied d'airain de la Patrie, de la Propriété et de la Famille. Malgré son sens profond de l'unité et de la continuité de la vie, il ne s'aperçut pas que la Patrie, la Propriété, la Famille pouvaient changer de forme, qu'elles n'étaient sous les formes actuelles, comme toutes les manifestations de la vie universelle et sociale que des passages nécessaires et non des bornes où l'idéal humain était condamné à se fixer pour toujours. Certes, il eut des inquiétudes prophétiques. Dans le *Peuple,* analysant la genèse de la bourgeoisie française dont il méprisa toujours les représentants, il a écrit qu'« il semble que l'homme ne soit que l'accessoire de la fortune. » Il a eu l'audace très nouvelle alors de voir dans les guerres flamandes, dans la guerre de Cent ans, des phénomènes économiques, l'audace plus grande d'affirmer que l'esclavage fut une secrétion économique n'ayant absolument rien à voir avec la religion et la morale. Il a parfaitement saisi la transformation que subit l'idée de Patrie au commencement du siècle, avec les guerres de conquête. Il parle quelque part du « funeste militarisme ». Mais une tenace espérance le précipitait toujours en avant des événements actuels et des théories dominantes. Il avait trop senti l'idée que représenta la patrie, sa méconnaisance de l'évolution économique ne lui permit pas de douter qu'elle pût représenter la même idée dans l'avenir. Il avait l'œil fixé sur la période de notre histoire qui va des Fédérations à la fin des guerres défensives et constitue sans doute un moment d'idéalisme collectif à peu près unique dans l'aventure humaine. La patrie, une minute, alors, incarna la liberté des peuples. Dans les rangs des plus obscurs des soldats de la République, il alla délivrer le monde. Sa confiance inébranlable dans l'instinct des foules lui faisait croire à la nécessité des renouvellements profonds qui peuvent rendre la France à sa destinée. Et si l'on étend le mot aux futurs mouvements sociaux qu'il eût certainement pressentis et voulus s'il était né vingt ou trente ans plus tard, n'a-t-on pas le droit d'espérer que le cri de guerre qui termine une de ses préfaces sera encore entendu ? « La France, sachez-le, n'aura jamais qu'un nom, inexpiable, qui est son vrai nom éternel : la Révolution. »

* * *

Pour Michelet, dit M. Gabriel Monod, « l'Histoire est le drame de la lutte entre la liberté et la fatalité. Le Christianisme commence la victoire de la liberté, la Réforme la continue, la Révolution l'achève. » Cette formule, en effet, réserve faite du rôle du Christianisme que Michelet n'envisageait pas du même point de vue au commencement et à la fin de ses études, résume assez bien, dans ses grandes lignes, la direction de sa pensée. Et ce que la critique moderne lui reproche, c'est beaucoup plus d'avoir tenté de dégager une loi dynamique de

l'évolution générale des sociétés que d'avoir donné pour base à cette loi des faits insuffisamment démontrés. Ce sont bien moins ses conclusions que son droit à conclure qui ont été combattus.

D'après les théoriciens de la science historique (1), l'historien n'a qu'un droit, qu'un devoir, c'est d'exposer les faits avec une impartialité rigoureuse, objectivement, de rechercher les causes, le mécanisme et les effets d'une série d'événements, après avoir minutieusement exploré les sources qui nous les rapportent, de ne jamais prendre parti dans le jeu des passions humaines, de ne pas tenter de constituer sur l'étude, même désintéressée de l'aventure des hommes, une philosophie de leur histoire qui ne saurait exister. C'est une opinion. Elle n'est ni plus ni moins défendable que celle qui consiste à dire que l'historien a le droit d'avoir une opinion.

Il serait d'abord trop facile de faire remarquer aux historiens — qui le reconnaissent volontiers — que l'histoire n'est pas une science, que le fait historique n'est démontrable scientifiquement ni par l'observation directe, ni par l'expérience, et que l'historien doit se contenter d'une vérité plus approximative que celle qu'exige le savant. Mais on peut admettre un moment que l'historien, avec les moyens d'investigation dont il dispose aujourd'hui, parvienne à établir la réalité des événements historiques avec une rigueur suffisante pour que nous puissions humainement nous en contenter. Son rôle doit-il s'arrêter là?

Si son rôle s'arrête là, la science historique n'a rien de commun avec la science qui n'est qu'un système de relations obtenu par une série de *généralisations* progressives que nos procédés d'expérimentation nous permettent de considérer provisoirement comme des lois. Elle n'a rien de commun avec la sociologie et la morale dont la vérité n'a pu nous être révélée que par une longue suite de *généralisations* ataviquement transmises et très lentement contrôlées par notre expérience millénaire. Elle n'a rien de commun avec l'art, qui est une *généralisation* individuelle et intuitive dont la nécessité s'impose à l'avenir par la durée et la qualité de l'émotion qu'il nous procure. Elle est un corps étranger dans notre univers intérieur, une sorte de pierre inerte incapable d'entrer dans notre conception générale du monde par sa participation au jeu complexe, simultanée et progressivement harmonieuses de nos connaissances humaines.

Comment les théoriciens de l'histoire scientifique, comment toutes les écoles qui prétendent réduire ces connaissances à un catalogue de faits ne s'aperçoivent-ils pas que la critique scientifique elle-même n'a pu s'échaffauder que sur un immense amas de généralisations approximatives venues du fond de l'expérience humaine? Comment

(1) Lire notamment l'*Introduction aux Etudes historiques*, de MM. Seignobos et Ch. V. Langlois.

ne s'aperçoivent-ils pas que l'affirmation seule est féconde et qu'il appartient au seul avenir de retenir ou de rejeter ce que l'expérience des futures humanités leur aura montré dans cette affirmation d'utile et d'inutile à son développement. A quoi sert la science, si ce n'est à nous en servir? A quoi pourrait bien servir l'histoire, si ce n'est à nous en servir ? Et pourquoi ne pas nous décider, dès que nous sommes *humainement* certains de la réalité objective d'un groupe de faits, à utiliser l'histoire comme nous utilisons la science, la morale et l'art, comme matière à nos constructions idéales qui ne nous renseignent peut-être pas beaucoup sur la signification absolue de l'univers, mais nous renseignent un peu sur nos rapports avec lui, sur ceux qui vivent avec nous, sur les conditions de leur vie et de la nôtre, leur permettent de se comparer dans notre œuvre à nous-mêmes et de préparer ainsi avec nous-mêmes, notre commun destin ?

Que les théoriciens de l'école scientifique en Histoire obéissent à leur tempérament et fassent leur métier en collectionnant des faits après avoir soumis leur réalité au contrôle de tous les moyens de recherche que leur raison et leur méthode leur procurent, c'est leur droit, c'est leur fonction, et c'est une fonction nécessaire. Mais est-ce pour leur seule distraction qu'ils collectionnent et contrôlent ces faits? Et ces faits, une fois collectionnés et contrôlés, leur appartiennent-ils? Parce qu'il refuse le titre d'historien à celui qui s'en empare pour les faire entrer dans le mouvement général de l'humanité et participer à son action, devons-nous condamner son œuvre? Historien ou non historien, c'est en creusant l'Histoire que les hommes comme Michelet ont apporté leur pierre à l'édification de l'avenir.

Concevoir scientifiquement l'Histoire, c'est tendre à dégager peu à peu de l'Histoire, constituée sur des faits établis, la loi de l'évolution économique, sociale, morale, politique, intellectuelle, des groupements humains qui font l'Histoire. Quand nous avons obéi scrupuleusement aux méthodes d'élimination et de choix que la critique historique a mis à notre service, nous n'avons pas plus le droit de refuser le concours de notre intuition que nous n'avions celui de refuser le concours de notre raison lorsqu'il s'agissait d'éliminer et de choisir. Si l'historien a le devoir d'être un savant, il a le droit d'être un artiste. Et c'est surtout s'il est un artiste, s'il consent à formuler de la façon vivante que son émotion lui impose les rapports dont les combinaisons de plus en plus générales et complexes parviendront à incorporer à notre conscience le mouvement et le sens de l'Histoire, qu'il participera lui-même à l'orienter. Nous ne pouvons avoir de la société et de l'univers qu'une conception esthétique, dont seuls les éléments qui nous auront servis à l'édifier doivent rester soumis au plus rigoureux contrôle, mais dont l'entraînant émoi qu'elle nous procure pourra seul nous dire si elle répond à la réalité des

puissances d'adaptation qui poussent l'humanité à choisir sa route. « L'homme, dit Michelet après Vico, est son propre Prométhée. »

Michelet, penché sur le temps, a cru voir l'humanité, avec des accidents en cours de route, des reculs partiels, des chutes qui semblaient mortelles, des essors brisés et repris, monter peu à peu, d'un effort titanique, vers la conscience d'elle-même et devenir de plus en plus digne de préparer son destin. A-t-il eu tort? Certainement non, s'il a vu, dans le combat désespéré que nous soutenons depuis notre berceau contre les impulsions primitives ou en faveur des besoins nouveaux qui brisent à chaque minute le rythme social, une tendance à réaliser la liberté qu'elle désire. Oui, peut-être, s'il a cru qu'il lui fût possible de la réaliser définitivement, car la possession de la liberté désarmerait l'effort que nous employons à la conquérir et par conséquent à vivre. Le vague déisme qu'il tenait du XVIII^e^ siècle et qui traverse son œuvre entière ne nous permet pas d'en douter. Il crut qu'une moralité originelle présidait à l'évolution et à l'organisation de l'univers.

En dehors des erreurs de fait qui se sont glissées dans ses livres, en dehors de l'aveuglement passionnel qui lui fait assez souvent, et d'absolue bonne foi, conclure en sens contraire des documents sur lesquels il s'appuie, en dehors de son obstination à attacher parfois à des événements secondaires une action prédominante sur la politique mondiale, c'est là le plus grave reproche, ou du moins la plus grave restriction qu'on puisse adresser à son œuvre. Nourri comme il l'était, presque seul à son époque, de l'esprit, sinon des doctrines de l'évolution, il eût creusé une trace encore plus profonde, — lui dont Taine et Renan sont sortis tout armés, — si, laissant de côté le spiritualisme sentimental des Encyclopédistes, il eût résolument placé au terme de l'effort humain, l'absolu qu'il plaçait à son commencement. Il n'eût pas jugé un féodal du moyen âge avec l'optique d'un professeur du XIX^e^ siècle, un nègre avec l'optique d'un lapon. Michelet qui surprit partout, dans la Nature, dans l'Art, dans l'Histoire, l'écoulement incessant, le renouvellement et la fluidité des forces, qui combattit après Diderot, l'immobilité des mathématiques pour suivre la mobilité des sciences biologiques, opposant à Laplace et Cuvier, Bichat, Geoffroy-Saint-Hilaire, surtout Lamarck « qui rétablit de forme en forme la circulation de l'esprit », Michelet ne vit dans le monde qu'un point fixe, le principe de la moralité. Il ne s'aperçut pas qu'il eût donné à sa foi bien plus de puissance encore, si, au lieu d'invectiver les forces qui ont contrarié l'organisation des sociétés humaines, il eût rendu plus de justice à leur rôle historique et montré leur recul progressif devant les nécessités d'adaptation nouvelles qui introduisent lentement un peu plus d'ordre, de justice et de raison dans le domaine moral de l'humanité.

Pourquoi ne regardait-il pas jusqu'au fond de lui-même ? Il y eût vu se dérouler le drame du mythe d'Hercule, sur lequel il écrivit un jour dans *la Bible de l'Humanité*, un si formidable chapitre. Il y eût vu que la moralité n'est pas dans l'acte, mais dans l'effort pour l'accomplir et que celui qui veut rester un juste jusqu'à la fin a beaucoup plus mérité par la somme d'effort qu'il a introduite dans le monde, s'il a eu à lutter sans cesse contre les sollicitations de sa nature, même s'il a été vaincu, que celui qui resta sans difficultés dans l'ornière toute tracée de l'ordre social établi. Au reste, il le sentait. S'il s'attache toujours en désespéré à la loi morale, comme un homme qui se noie à la perche tendue, il préfère d'instinct celui qui lutte et succombe à celui qui n'a pas à vaincre parce qu'il n'a pas à lutter. Dès que cet admirateur passionné de la Réforme, cet intransigeant champion de la morale rentre dans l'Histoire vivante, il se reprend d'instinct. Il aime Mirabeau, empoisonné de vices, pour sa puissance et son rayonnement. Il ne peut sentir Robespierre, moral disciple de Rousseau. Il adore Danton, disciple immoral de l'immoral Diderot, qu'il adore. L'artiste l'attire toujours. Il sent qu'il porte en lui, du fait même de la grandeur du combat dont il est le théâtre, une source de générosité, de sacrifice et d'action qui est supérieure à tout, contient tout et crée tout, parce qu'elle s'appelle la vie.

Michelet vivant, c'est là sa force. Quelle que soit la valeur objective de son œuvre, elle a pour nous une valeur qui dépasse toutes les autres, puisqu'elle vit. Qu'il y ait ou non une loi historique, son histoire est, puisqu'elle vit, d'accord avec la loi qui fait que nous sommes vivants. Personne, en tout cas pas un seul artiste, en ce siècle, ne fut plus vivant que lui par sa façon d'écrire, de penser, d'agir. Il poursuivit partout la vie, il la vit monter dans l'humanité ascendante du fond des humanités mortes, du fond du sol qui passe en elle, couler dans ses os et ses muscles avec le pain, la viande, le sucre, le sel dont elle se nourrit. Avec le chyle, il déplia les elythres des insectes, il ouvrit avec le sang les ailes des oiseaux, il tressaillit de volupté quand il pénétra avec l'eau du Nil dans l'herbe desséchée. Il eut en lui la vie énorme de la mer. Il fit entrer la vie, à pleins torrents, dans les papiers et les grimoires, précipita son flot dans les méthodes de recherche qu'il imposa à l'avenir, il rythma de ses pulsations tous les mouvements du corps social dont il sentit, le premier, la complexité infinie. Seul, il eut le droit d'appeler l'Histoire « une résurrection » parce que seul il la fit vivre. Et parce que, réunissant dans sa vie même, la vie universelle à la vie de l'humanité, il participait à la leur, il sut cinquante ans avant nous que les deux grandes forces de son siècle furent le Transformisme de Lamarck qui réunit les hommes à l'étendue et la durée du monde, et la musique de Beethoven qui les réunit entre eux.

La fin de sa vie ne fut pas heureuse. Du moins, si elle fut heu-

reuse, aurions-nous le droit de nous en affliger. En juillet 1850, un fils lui nait, qui meurt trois mois plus tard. En 1855, meurt sa fille Adèle, la femme d'Alfred Dumesnil. En 1864, meurt son fils Charles. Nous ne savons pas s'il souffrit. Sa femme avait éloigné de sa vie tous les compagnons de sa vie. Il ne voyait plus le sculpteur Préault, qui avait été l'un des plus fidèles. Il ne voyait plus Quinet, qui avait été le plus fort. Il ne voyait plus son gendre, et de moins en moins ses enfants, ses petits-enfants qu'on lui conduisait parfois. Elle le voulait tout pour elle. Sa gloire était son bien. Peut-être eût-il le droit de pleurer son fils et sa fille; nous ne savons pas s'il le fit. Peut-être prit-il le droit, dans l'intimité de son être, de se demander pourquoi il avait fermé sa porte à Préault, à Quinet; nous ne savons pas s'il le prit. C'est peu probable. Elle était là pour le convaincre que les torts étaient de leur côté et que son amour, d'ailleurs, compensait bien ces amitiés. L'histoire de ses dix dernières années, c'est celle de ses dernières œuvres, c'est celle des réceptions qu'il donnait avec sa femme aux amis qu'elle lui choisissait, gens de lettres et professeurs des générations nouvelles dont l'hommage, pour atteindre le maître, dut passer par elle. Nous ne voyons plus que par le dehors un vieil homme soigné, de manières affables, avec un grand visage fin sous la forêt de cheveux blancs, une longue redingote, une haute cravate et des souliers vernis dépassant le pantalon noir que tire le sous-pied. Ses livres, l'Histoire surtout, jettent toujours une flamme aussi vive, mais nous ignorons ce qui brûle au foyer qui l'alimente. Le vaste univers symbolique au-dedans duquel circule sa pensée est peut-être mystérieux, mais moins émouvant pour nous. Il avait été à la fois, par la force lyrique et par la sensibilité, prophète et femme.

Dès qu'il revient à l'Histoire, il retrouve sa double puissance de sentir jusqu'aux entrailles et de traduire ce qu'il sent par des cris de passion qui tracent dans le souvenir comme des sillons d'incendie. Mais il parle trop souvent du fond de sa prison douillette, sous la surveillance d'un œil inquisiteur et langoureux. Ses révoltes instinctives du début doivent être réprimées, il semble goûter un bonheur niais qui le noie d'attendrissement. Pas de livre plus assommant que *Nos Fils*. Pas de spectacle d'abdication plus irritant que celui qu'il donne aux jours où, aveuglé par les montagnes de diamant du pôle et de l'Himalaya (1), après avoir précipité du haut des glaciers de l'Europe l'écoulement des grandes eaux, erré dans les forêts de châtaigniers, de sapins, de hêtres, écouté, du centre même de la terre, craquer ses os, suivi les fleuves chauds que les volcans, pour réchauffer ses veines, lancent au travers de la mer, il cédait la plume à l'encombrante épouse qui rentrait de sa chasse aux plantes derrière « le guide au jarret nerveux ». Il n'est pas de pédagoge et de moraliste

(1) *La Montagne.*

plus ennuyeux que l'homme qui fut, depuis Rabelais, le plus grand *écrivain* de France.

Si des œuvres qu'il vaut mieux oublier ébranlent notre affection pour lui, nous devons vivre, pour lui revenir tout entiers, ses dernières années. Il croyait que la France et l'Allemagne avaient reçu d'en haut la mission d'humaniser le monde. Avec l'Italie, il les reconnaissait pour ses éducatrices. Quand il vit la France et l'Allemagne se déchirer, l'illusion de sa vie croula, il crut que Kant et Beethoven reniaient la Révolution. Il alla cacher sa douleur à Florence, d'où, en 71, il lançait à l'Europe, en faveur de son pays, un appel désespéré. En avril, en mai, aux nouvelles atroces de Paris, il fut frappé de deux attaques. Son cerveau, sa main n'obéissaient presque plus à son cœur. Il tenta d'achever son œuvre, péniblement, mais l'*Histoire du XIX^e^ siècle,* qu'il avait commencée, ne put dépasser Waterloo. Sa femme le conduisit à Hyères où il finit de vivre le 9 février 1874. Son gendre, ses petits-enfants, ses amis le surent par les journaux.

L'*Histoire de France,* l'*Histoire de la Révolution* suivront la fortune de notre esprit. Elles auront la destinée de notre langue. Elles sont entrées déjà, par leur action, dans l'âme de l'humanité. Si nous savons comprendre le sens du mot amour, nous sentirons qu'il pensait à elles quand il disait, parlant des historiens qui, avant ou autour de lui, avaient tenté ce qu'il réalisa : « Ils ont été brillants, judicieux, profonds... Moi, j'ai aimé davantage. »

ELIE FAURE.

IMPRIMERIE COOPÉRATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

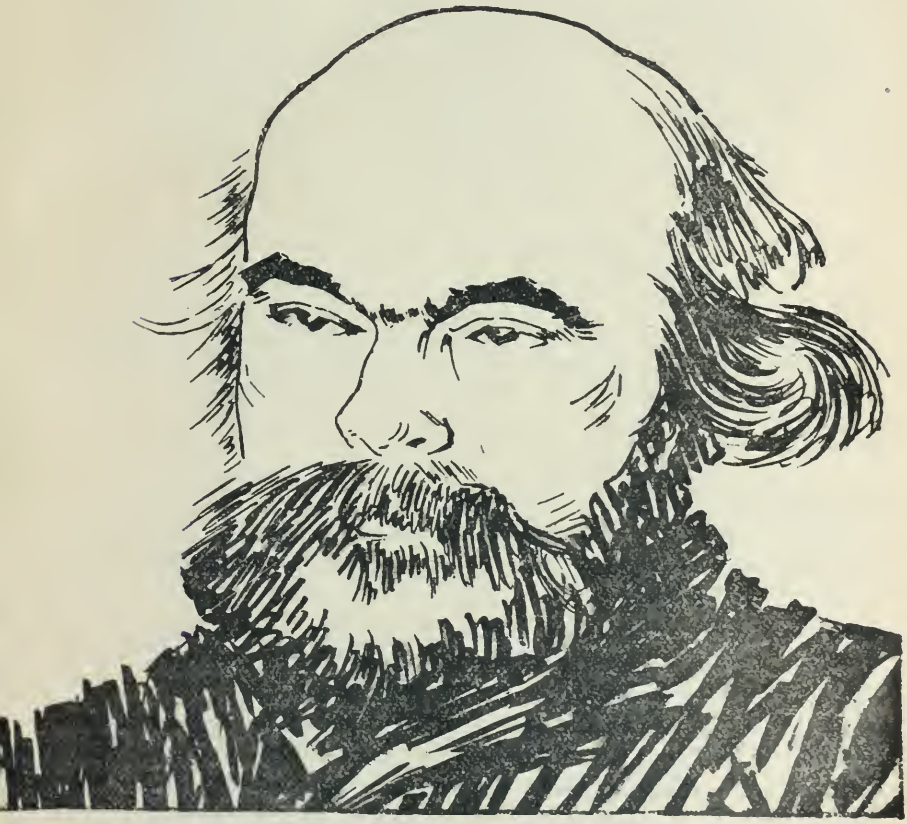
Le Gérant: Ernest REYNAUD.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 17
= *15 Novembre 1909* =

Portraits d'Hier

Paul Verlaine

Par ADRIEN WASEIGE



Paul Verlaine, par Louis Triquigneaux.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth
R. de Marmande
Georges Pioch
Hubert Lagardelle
Mme Hubert Lagardelle
Gaston Syffert
Amédée Dunois
A. Silvestre
Adrien Waseiges
Camille de Sainte-Croix
Elie Faure
Victor Méric
François Crucy
Gustave Hervé
Maurice Robin
Manuel Devaldès
Miguel Almereyda
Raymond Darsiles
Han Ryner
J.-G. Prod'homme
Roubanovich
Francis Jourdain
Paul Signac
L. et M. Bonneff
A. Delannoy
Paul Cornu
Dispan de Floran
Victor Dave
Gabriel Clouzet
Georges Normandy
Poinsot, etc.

NUMÉROS PARUS

PREMIÈRE SÉRIE :

Emile Zola, par Victor Méric. — **Puvis de Chavannes,** par Léon Werth. — **Beethoven,** par Georges Pioch. — **Henrik Ibsen,** par François Crucy. — **Honoré de Balzac,** par Manuel Devaldès. — **Bakounine,** par Amédée Dunois.

DEUXIÈME SÉRIE :

Baudelaire, par Gaston Syffert. — **Jules Dalou,** par Paul Cornu. — **Gustave Flaubert,** par Henri Bachelin. — **P.-J. Proudhon,** par Maurice Harmel. — **Gustave Courbet,** par Maurice Robin. — **Gœthe,** par Raymond Darsiles.

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Paraîtra le 1er décembre : **Léon CLADEL,** par Georges Normandy.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "
à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Paul Verlaine

C'est à Gérolstein que jadis
Vivait un grand poète,
N'ayant pas un maravédis,
Il en était toujours en quête ;
Mais qu'un libraire intelligent
Le tirât de sa dèche noire,
Pour ne pas manger son argent
Il s'empressait de l'aller boire.

Cette gaudriole assez plaisante est due à la plume du caricaturiste et chansonnier F.-A. Cazals, un des amis de la dernière heure de Paul Verlaine ; elle s'applique, le lecteur l'a deviné sans doute, à ce dernier.

* * *

Voici une quinzaine d'années, il n'était pas rare de rencontrer dans les rues avoisinant le Panthéon un pauvre homme traînant une jambe rhumatisante et s'appuyant sur un bâton de cornouiller. Il était vêtu d'habits anciens, aux couleurs passées, et indifféremment coiffé, hiver comme été, d'un feutre déformé, mais sous lequel luisaient deux yeux faunesques un peu obliques et pétillants d'intelligence. Sa face de mongoloïde (1) s'encadrait d'une barbe hirsute, mais son front génial était puissamment bossué.

Il n'était pas encore vieux, au sens propre du mot, mais les chagrins, la prison, la maladie et l'alcool avaient agi sur lui de désastreuse façon ; c'est pourquoi, bien que ne frisant guère que la cinquantaine, il était déjà un vieil homme, un pauvre vieil homme ingénu qui avait une âme puérile et traînait une jambe malade.

Et pourtant cet homme que l'on eût pris pour un vagabond, auquel on eût donné deux sous, était le plus grand poète de notre époque : Paul Verlaine.

---

(1) C'est ainsi que Verlaine se qualifiait plaisamment.

Comment, issu d'une famille bourgeoise, sinon riche du moins aisée, le poète avait-il pu tomber dans une telle déchéance, dans un état si misérable, en dépit de son génie ?

C'est ce que je vais essayer d'expliquer dans cette étude.

*
* *

Paul-Marie Verlaine naquit à Metz, rue de la Haute-Pierre, n° 2, le 30 mars 1844, de Nicolas-Auguste Verlaine, capitaine-adjudant-major au 2e régiment du génie, chevalier de la Légion d'honneur et de Saint-Ferdinand d'Espagne, et de Elisa-Julie-Josèphe-Stéphanie Dehée, son épouse.

Bien qu'étant natif de Metz, cette ville ne lui fut qu'un berceau d'aventures, désigné par le hasard des changements de garnison auxquels le capitaine Verlaine était astreint en tant qu'officier.

Notre poète était d'origine ardennaise par son père et flamande par sa mère, et s'il professait une sorte de culte pour son lieu de naissance, c'est que les impressions de l'enfance sont les plus vivaces, les plus fraîches et les plus colorées.

Son enfance fut heureuse ; son père le chérissait quoiqu'il se déguisât en croquemitaine; quant à sa mère, elle le traitait en véritable enfant gâté; tutélaire, elle veilla sur lui durant toute sa vie, s'appliquant à le protéger, et, lors de ses tribulations légendaires, elle logea soit avec lui, soit à proximité des lieux où il avait élu domicile. Elle admirait de confiance les œuvres de son fils sans les avoir jamais lues, en bonne sainte femme qu'elle était, nullement versée dans la littérature.

Le capitaine Verlaine ayant donné sa démission pour ne pas souffrir de certains passe-droits qui le révoltaient, la famille vint se fixer à Paris, dans le quartier des Batignolles; le jeune Paul était âgé de sept ans.

Dès qu'il sut lire, écrire et compter, il entra comme interne à l'institution Landry, rue Chaptal; l'on y préparait les élèves au cours du lycée Bonaparte notamment (aujourd'hui Condorcet). Cet établissement était dirigé, en l'absence du chef d'institution, M. Landry, qui était mal portant, par son frère, un très brave homme quoiqu'un peu pointilleux, qui, dans la vie intime, répondait au prénom heureux de Fortuné, et au sobriquet de « Père Pointu » dans la vie scolaire.

Les débuts du jeune Paul, comme pensionnaire, furent plutôt difficiles; il s'échappa même le premier jour et revint, effrayé, en pleurnichant, chez ses parents. Hélas ! il lui fallut réintégrer derechef cette prison dans laquelle il vécut de longues années. Cette captivité n'était guère interrompue qu'aux époques des vacances.

Ces mois privilégiés il les passait à Bouillon, dans les Ardennes, chez une de ses tantes, veuve d'un colonel du Premier Empire, qui y possédait une vaste propriété où elle vivait, dans un cadre désuet, aux meubles vieillots et tout peuplé de souvenirs. C'est assurément là que le poète apprit à connaître et aimer la nature et que commença à éclore ce qui devait être son génie.

Cependant, quand il fut en âge, le jeune Verlaine fréquenta les cours du lycée Bonaparte, toujours, hélas ! sous la férule du *pion* qui y conduisait les internes de l'institution Landry, et, les cours terminés, les ramenait au *bahut*. Là, selon ses dires, il fut un élève médiocre qui n'apportait qu'un intérêt très relatif aux matières qu'y enseignaient les professeurs.

Ceux-ci, portant la toque et la toge, parlaient *ex-cathédra;* majestueusement ils laissaient choir la semence de leur enseignement, sans aucunement se préoccuper si elle tombait en bonne terre ou en friche: apprenait qui voulait et surtout qui pouvait. Ils faisaient leur cours pour quelques élèves plus studieux ou mieux doués que les autres; quant à ces derniers, ils pouvaient tuer le temps comme ils le voulaient, s'adonner à l'élevage des vers à soie, faire voler des hannetons au bout d'un fil ou dessiner des bonshommes sans crainte des pensums ni même de rappels à l'ordre.

Malgré cela, le jeune Paul Verlaine décrocha son bachot ès lettres à l'âge de dix-sept ans, ce qui tend à prouver qu'il ne fut pas le cancre qu'il voulait bien dire.

* * *

Cette épreuve terminée, il alla se retremper quelques mois à Lécluse et à Fampoux, dans cette grasse nature des Flandres qu'il goûtait tant. Là, loin de la Sorbonne et des cuistres embarguignés de grec et de latin, il passait son temps à la pêche et à la chasse, ou encore aux kermesses « festins homériques et bals fantastiques au bruit d'un orchestre chaos: clarinette folle, piston enroué, violon intempérant et triangle », à moins qu'il n'allât s'asseoir, un livre en main, dans la campagne pendant des heures entières en « suivant rêveusement en leur vol incertain, soit le bleu martin-pêcheur, soit la verte demoiselle, soit le ramier couleur de perles » (1).

Quels que fussent les charmes de cette existence bucolique, il fallut cependant revenir à Paris et faire choix d'une carrière; n'ayant aucune disposition spéciale, le jeune homme se decida à prendre une inscription à la Faculté de Droit. Malheureusement, sur ces entrefaites,

(1) Lettres à Edmond Lepelletier.

la fortune de la famille Verlaine fut irrémédiablement ébranlée par de mauvaises opérations que fit le capitaine; ce que voyant, en père soucieux de l'avenir de son fils, il l'obligea à chercher une situation sans retard. Donc, après un stage aux compagnies réunies, *L'Aigle et le Soleil,* compagnies d'assurances, Paul Verlaine qui postulait pour un emploi d'expéditionnaire à l'Hôtel-de-Ville, fut nommé, en mars 1864, à ce poste.

De cette époque date le point de départ des funestes habitudes d'intempérance auxquelles il devait sacrifier plus tard; les appointements du premier mois furent en partie dévolus à une destination fâcheuse; Verlaine commença à fréquenter les cafés, s'y attardant surtout pour converser avec des amis, mais contractant, de ce fait, un besoin de boire et s'accoutumant de plus en plus au goût des apéritifs renouvelés.

Verlaine n'était rien moins qu'un bon employé; après avoir signé la feuille de présence, il jetait un regard circulaire et lisait son journal ou rimait quelques vers entre les piles échafaudées de dossiers qui encombraient son bureau. Au premier coup de midi, il s'échappait nu-tête (son chapeau restait au bureau pour dissimuler l'absence de son propriétaire), et d'un pied guilleret se rendait au Café du gaz, rue de Rivoli, où nombre de poètes amis tenaient parlotte; Stéphane Mallarmé et Emile Blémont, notamment, s'y montraient.

C'est dans ce milieu qu'il avait tant recherché et qu'il affectionnait particulièrement qu'il noua ses premières relations littéraires, en même temps que s'ancrait en lui le goût de la poésie. Outre Edmond Lepelletier, son camarade d'enfance et son ami dévoué, il se lia avec Charles de Sivry, qui devint son beau-frère; il connut également Albert Glatigny, l'auteur de *Vignes Folles* et de *Gilles et Pasquins,* un Banville après la lettre, Catulle Mendès, aux cheveux d'or et au faciès olympien, d'autres encore...

C'est aux soirées de Madame la marquise de Ricard qu'il rencontra Mendès. Femme d'un général de l'Empire, ancien gouverneur de la Martinique et ex-aide de camp du prince Jérôme, la marquise de Ricard était la mère d'un jeune écrivain dont le talent faisait déjà une trace lumineuse dans les cénacles de jeunes: Louis-Xavier de Ricard. Celui-ci était alors un jeune homme grave et studieux, à l'esprit passionné pour tout ce qui était du domaine de l'intelligence; philosophie, histoire, poésie, sciences, politique, etc., rien ne le laissait indifférent. Il se plaisait à réunir dans le salon de sa mère, boulevard des Batignolles, l'élite de la jeunesse de son temps: François Coppée au profil de médaille, Anatole France au verbe athénien, Sully-Prud'homme, José-Maria de Hérédia, Villiers de l'Isle-Adam comptaient parmi les hôtes familiers de la maison.

A l'issue d'une de ces soirées, Verlaine fut entraîné par plusieurs amis dans un autre milieu artistique mais plus bohême; c'était rue Chaptal, chez Madame Nina de Callias. Cette jeune personne alors âgée de vingt-deux à vingt-trois ans, petite et dodue, spirituelle et enjouée, névrosée, voire un peu hystérique, très accorte, était une excellente musicienne en même temps qu'une admiratrice passionnée des belles lettres; fille d'un avocat de Lyon, elle s'était vue en possession d'une fortune rondelette dont il ne lui restait qu'une vingtaine de mille francs de rente qui servaient à entretenir la maisonnée; elle avait été mariée peu de temps à un journaliste qui jouit en son temps d'une certaine notoriété, Hector de Callias, un vrai type, aussi excentrique que sa femme et aussi peu fait qu'elle pour le mariage, d'où il s'en était suivi inéluctablement une séparation de fait.

Dans cette étrange maison évoluait un monde encore plus étrange. On pouvait y faire irruption à n'importe quelle heure du jour ou de la nuit, Nina y tenait toujours table ouverte à tout venant; des divans hospitaliers s'offraient même aux visiteurs trop fatigués ou dont le domicile était trop lointain pour être rejoint aux heures nocturnes.

Au cours des réunions le grave et le bouffon alternaient; Léon Dierx déclamait ses beaux vers en secouant sa toison brune; aussitôt après et sans transition Charles Cros, auteur du *Coffret de Santal* récitait d'un air gouailleur son monologue du hareng saur. Ces scènes tour à tour comiques et pathétiques se déroulaient sous le regard morne de la mère Nina qui, vêtue de noir, semblait indifférente à tout et se tenait dans un coin, portant sur son épaule un singe affreux et malin. Albert Mérat, Léon Valade comptaient parmi les commensaux; l'on pouvait voir également Gustave Flourens et Raoul Rigault.

* * *

De ces premières fréquentations littéraires naquit une publication qui devait faire beaucoup de bruit: *Le Parnasse Contemporain.*

Louis-Xavier de Ricard avait tout d'abord fondé une petite revue, *l'Art,* dont il était directeur; cette revue n'eut qu'une vie éphémère: cependant, cet essai eut pour résultat de resserrer les liens qui unissaient les membres du petit cénacle groupé autour de Louis-Xavier de Ricard.

Verlaine, depuis longtemps, nourrissait le projet de réunir en volume ses premières poésies. Un libraire jeune et actif, M. Alphonse Lemerre, ayant consenti à prendre en dépôt les œuvres du groupe, Paul Verlaine fit paraître les *Poèmes Saturniens* le même jour que François Coppée publiait le *Reliquaire.*

Ce premier volume du poète révélait chez lui la conception d'une

poétique inverse de celle qu'il devait adopter plus tard. Férocement imbu des principes posés par Théodore de Banville et féru d'admiration pour Leconte de l'Isle et Victor Hugo, le Victor Hugo de *La Légende des siècles,* il part en guerre contre la rime pauvre, dénigre Musset à ce sujet, se pose en contempteur de la Nature et compose des pièces objectives dans lesquelles il s'efforce d'être impersonnel quant à l'action. Il y dévoile des réminiscences baudelairiennes pour l'inspiration, mais d'un funèbre outré et d'un goût douteux. Pourtant telles de ses poésies contenues dans ce recueil (entre autres *Chanson d'automne,* pièce que l'on dirait de beaucoup postérieure) dénotaient de rares qualités et, comme l'aube annonce le jour, présageaient l'emploi que le poète saurait tirer plus tard de dons précieux.

Ce caractère objectif se retrouve d'ailleurs dans le second volume qu'il publia sous le titre de *Fêtes Galantes,* à cette différence près qu'en ce recueil exquis l'inspiration se trouve coordonnée avec un art charmant d'afféterie et de subtil raffinement.

La galerie Lacaze venait d'être ouverte au Louvre, et Verlaine était un fervent admirateur des toiles de Watteau, Lancret, Boucher, Chardin, Fragonard qui s'y trouvaient exposées. C'est probablement durant les fréquentes stations qu'il fit devant le *Gille* et *l'Embarquement pour Cythère, les Hasards heureux de l'escarpolette,* les intérieurs de Nattier, que l'idée lui vint de peindre en vers des scènes analogues. De fait, ce livre est plein de préciosités, d'amours frivoles et de futiles entretiens dans des décors de parcs sublunaires, aux jets d'eau monotones et plaintifs, de marquises poudrées à frimas et de négrillons hilares; l'on y voit s'agiter Scaramouche et Pulcinella et tous les acteurs de la Comédie italienne, avec des nettetés d'ombres chinoises. Et tous ces personnages, petits abbés, marquises et masques, ainsi que les marionnettes de la chanson puérile font trois petits tours et puis s'en vont au coup frappé par la botte d'Arlequin, ou plutôt s'évanouissent et se dissipent, tels les songes légers de la nuit aux approches de l'aurore.

En dépit du réel talent de l'auteur, ces deux livres passèrent à peu près inaperçus.

Cependant, Louis-Xavier de Ricard, qui avait cessé la publication de *l'Art* en raison de l'indifférence générale, imagina, avec le même concours de poètes tels que Théophile Gautier, Leconte de Lisle, Théodore de Banville, de fonder le *Parnasse contemporain,* « recueil de vers nouveaux contenant des poésies inédites des principaux poètes de ce temps, paraissant le samedi ». Cette publication eut un certain retentissement dans le monde littéraire, grâce surtout au bref d'excommunication que lança contre « les Parnassiens » ce prince de la critique qu'était Barbey d'Aurevilly.

Avec la verve acerbe qui était son apanage et l'esprit combatif dont il était coutumier, ce critique d'une partialité géniale stigmatisa de sa terrible plume ces imprudents. Il sculpta les *Trente-sept médaillonnets du Parnasse contemporain,* tous curieux et saisissants de relief, mais peu ressemblants. J'en extrais le « médaillonnet » suivant sur Paul Verlaine :

« Un Baudelaire puritain, combinaison funèbrement drôlatique, sans le talent de M. Baudelaire, avec des reflets de M. Hugo et d'Alfred de Musset ici et là ; tel est M. Paul Verlaine. Pas un zeste de plus ! Il a dit quelque part, en parlant de je ne sais qui, cela du reste n'importe guère :

..... Elle a
L'inflexion des voix chères qui se sont tues.

« Quand on écoute M. Paul Verlaine, on désirerait qu'il n'eût jamais d'autres inflexions que celle là. »

Ces critiques sévères, injustes, n'épargnant personne, parurent dans le *Nain jaune*, et n'eurent d'autre effet que d'amuser momentanément le public et d'attirer son attention sur les Parnassiens.

Le *Parnasse contemporain* eut trois éditions.

* * *

L'événement capital de la vie de Paul Verlaine fut son mariage avec Mlle Mathilde Mauté de Fleurville, sœur, par sa mère, du musicien Charles de Sivry. C'est dans cet appartement de la rue Nicolet où le poète devait vivre les heures les plus douces et les jours les plus intolérables que cette jeune fille, fraîche, espiègle et brune, charma ses yeux comme une délicieuse apparition :

En robe grise et verte avec des ruches.

Verlaine était un timide et un impulsif ; sa timidité provenait en partie de ce qu'il était doué d'un physique désagréable, au type simiesque.

Il crut remarquer qu'elle ne le regardait pas d'un air indifférent ; il n'en fallut pas plus. Sa demande fut agréée par les Mauté qui voyaient en lui un parti convenable.

Dès lors il déserta les cafés et les parlottes littéraires. L'amour avait opéré un miracle !

De cette époque date l'élaboration des poèmes qu'il écrivit pour sa fiancée et qu'il devait réunir plus tard. Ce fut la *Bonne Chanson* : faite

d'un peu de pensée et de beaucoup de sentiment, elle ressemble par la note à ce que tant de poètes ont écrit en semblable occurrence ; elle est éternelle comme l'amour.

Elle dit la grâce de la bien aimée, détaille ses charmes à loisir, fait revivre en des paysages choisis de chers souvenirs ; elle évoque le bonheur entrevu et peint en couleurs tendres la félicité promise des jours et des nuits attendus avec quelle impatience !

Elle s'attarde aussi à des puérilités, à des fadaises sans consistance, à des élucubrations un peu bébêtes en leur chaste sentimentalité ; c'est ainsi que le poète s'ingénie à chanter tout ce qu'il trouve (ou ne trouve pas) dans le *nom carlovingien* de sa fiancée ; mais ces enfantillages ne sont-ils pas excusables si l'on envisage que pêle-mêle avec, voisinent des pièces d'une haute tenue littéraire ; et puis ne forment-ils pas le thème classique des propos des amoureux.

La *Bonne Chanson* marque une étape dans la poétique de Verlaine jusqu'alors purement objective. Il abandonne sa première formule et délibérément entre en scène ; il chante pour la bien aimée et lui dévoile les grandes féeries et les petits drames dont son cœur est le théâtre. De là part sa conception nouvelle de la poésie et cette manière autobiographique qu'il devait employer par la suite et dont il devait même abuser sur la fin de sa vie.

Mais revenons à cette époque où le poète composait des hymnes idylliques et nuptiaux. Le mariage fut fixé à la fin du printemps de 1870, mais des empêchements nombreux en retardèrent la célébration.

Vint la guerre ; de la frontière les premières dépêches arrivaient optimistes, bientôt démenties par les journaux dont les éditions successives étaient arrachées par des milliers de mains fébriles. Une agitation intense secouait Paris. Les cafés regorgeaient de citadins venus aux nouvelles et qui dans l'anxiété croissante discutaient avec véhémence en supputant les chances de victoire. Les pavés retentissaient du fracas des canons roulant vers les désastres. Toute la vie de la capitale affluait dans la rue, centre de tout mouvement ; les redingotes fraternisaient avec les blouses.

Verlaine ne partit pas à la guerre, quelque peur qu'il en eût éprouvé à la lecture d'un journal qui publiait un décret de l'impératrice régente appelant sous les drapeaux tous les hommes non mariés de sa classe.

La cérémonie eut lieu à la mairie de Montmartre et à l'église de Clignancourt ; un déjeuner dînatoire clôtura ce jour tant désiré. Et ce fut simplement lugubre, cette noce célébrée parmi les rumeurs de la guerre qui grondaient ainsi que de sinistres présages.

* * *

Hélas ! la bonne chanson fut de courte durée et les événements qui suivirent devaient lui conférer un caractère férocement ironique. La zizanie devait bientôt diviser le jeune ménage ; non que le poète n'eût une vive affection pour sa femme ; non pas d'autre part que celle-ci ne fût pas l'épouse qui lui convenait. Peut-être la jeunesse et le manque d'expérience de celle qui était sa compagne hâtèrent-ils la rupture, mais la principale raison de cette rupture est que Verlaine, d'un caractère indépendant n'avait pas la vocation du mariage ; sa résolution n'avait été qu'un coup de tête, son bonheur conjugal ne fut qu'un feu de paille.

En outre deux facteurs de discorde vinrent se joindre aux causes déjà trop nombreuses de dissentiment ; ce furent d'abord le siège de Paris, ensuite et surtout Arthur Rimbaud.

La nature primesautière de Paul Verlaine se manifesta à l'occasion de la guerre ; dans une crise de patriotisme aigu il alla, stoïque, s'enrôler dans la garde nationale, au bataillon de la Râpée-Bercy. Que l'on s'imagine ce qu'était ce bataillon presque exclusivement composé de tonneliers et de marchands de vins accoutumés à sécher les litres de gros bleu et les bouteilles de fil-en-quatre, et que l'on se représente les rudesses du service de la garde aux remparts durant cet atroce hiver de 1870-71, par la bise mordante et sifflante des nuits interminables et la neige enveloppante qui désespérément tombait comme de la charpie, et l'on comprendra aisément que le pauvre Verlaine ait succombé à la tentation : *Qui a bu, boira,* dit le proverbe.

Finie dès lors la quiétude conjugale ; sa femme s'enfuit une première fois chez ses parents, d'où il eut grand mal à la ramener. Finis aussi les élans patriotiques du poète, après deux jours de prison octroyés pour manquement dans le service.

Puis ce fut la Commune, l'exode de Thiers, du gouvernement et de l'administration à Versailles. Verlaine qui avait réintégré son poste dans les bureaux de la Ville ne l'abandonna point pour cela de par ses opinions républicaines et sa nature insouciante et paresseuse ; avec une ponctualité déconcertante il retrouvait chaque jour dans les bureaux désertés par ses collègues les meubles et les dossiers familiers et continuait ses fonctions, tel un rouage indemne dans une machine détraquée.

Le gouvernement de la Commune crut alors devoir lui confier l'emploi de chef de bureau de la Presse qu'il exerça jusqu'au jour de l'entrée des Versaillais à Paris. Ce jour-là, par exemple, sa belle tranquillité le quitta en un clin d'œil, il fut soudainement pris d'une terreur

panique et se crut perdu. Il se hâta de déguerpir de son domicile et s'en fut demander asile à ses beaux-parents, mais par une inconséquence notoire il continuait à se montrer à l'heure de l'apéritif, dans les tavernes des environs où il ingurgitait des purées répétées.

Si le gouvernement de M. Thiers s'était enquis de l'infime employé qu'il était, en moins de vingt-quatre heures, il eût été appréhendé et incarcéré.

Ses craintes n'étaient donc point motivées, mais par contre elles servaient merveilleusement ses desseins, car Verlaine n'avait cure de retourner à ses occupations d'antan, il était dégoûté de son ancienne situation de petit fonctionnaire et brûlait d'envie de quitter pour tout de bon son rond de cuir. Aussi, après un séjour de quelques mois à Fampoux en compagnie de sa femme, reprit-il sa vie de désœuvrement et de beuveries au grand scandale des Mauté, ses beaux-parents.

* * *

Déjà le ménage était un enfer quand Arthur Rimbaud fit irruption dans la maison comme un intrus. C'était à cette époque un adolescent de dix-sept ans au visage d'ange damné. Cet étrange gamin devait révolutionner la littérature par d'extraordinaires et géniales productions. Originaire de Charleville, dans les Ardennes, il fit montre au collège d'une intelligence singulièrement précoce ; esprit original à l'excès il écrivait déjà des poèmes singuliers où la verve la plus fantaisiste se mariait à la sensibilité la plus intense et à l'ironie la plus gouailleuse.

Vrai type de l'aventurier, Rimbaud ne persévéra d'ailleurs pas dans la carrière des lettres ; il trafiqua par la suite de la poudre d'or et de l'ivoire, en Afrique, vendit des armes à Ménélick et vint mourir misérablement à l'hôpital de Marseille, à l'âge de trente-sept ans, d'une tumeur au genou.

A trois reprises il s'était échappé de la maison paternelle, poussé par une sorte d'inquiétude, un besoin d'action et une fièvre des voyages qui confinaient à la maladie et avait été rapatrié après de romanesques équipées.

Hébergé par l'enthousiaste Verlaine sous le toit des Mauté, son arrivée produisit une impression désastreuse sur ses hôtes bourgeois qui le prirent en grippe ; pâle et songeur, éternellement renfrogné, il affectait un sans-gêne révoltant. Les beaux-parents du poète le mirent bientôt en demeure de lui donner congé, ce qu'il fit à contre-cœur ; malgré cette expulsion forcée, Verlaine conservait toujours pour son jeune ami une admiration désordonnée qui n'était malheureusement

pas partagée dans les milieux littéraires où il le produisait ; nombreux en effet furent ceux que les dehors et les propos du jeune éphèbe indisposèrent.

Au dîner des Vilains Bonshommes par exemple, qui réunissait périodiquement quantité de convives parmi lesquels Banville, de Hérédia, Léon Dierx, Armand Silvestre, etc., il faillit embrocher Etienne Carjat avec la canne à épée de Verlaine, à la suite d'une altercation, ce qui l'en fit exclure au grand courroux de Verlaine.

Bientôt sous l'influence néfaste qu'il subissait, celui-ci, de plus en plus enthousiasmé sentit bouillonner en lui des ferments d'indépendance et, bien qu'un fils fût né de son mariage, il quitta Paris en compagnie de Rimbaud pour effectuer de folles randonnées. Sa femme et ses beaux-parents ne firent rien pour le retenir, la vie de bohême qu'il menait, son intimité un peu équivoque avec Rimbaud, ses habitudes d'intempérance de plus en plus accusées, les disputes fréquentes qui éclataient, tout cela avait fini par les exaspérer et ils nourrissaient un secret espoir d'obtenir judiciairement la séparation de corps et de biens du poète et de son épouse.

* * *

Avec Rimbaud la fatalité et le malheur avaient acquis droit de cité chez Verlaine ; il semble que du jour où il le connut date le commencement de ses déboires, de ses malchances, de ses misères.

Si la mère du poète fut en quelque sorte son ange gardien, Rimbaud fut son mauvais génie, ainsi que le qualifia le pauvre Lélian lui-même ; il fut la cause de sa rupture conjugale, de son emprisonnement et de son retour à l'alcoolisme dans lequel il sombra.

Peut-être lui avait-il communiqué son goût forcené des voyages et des pérégrinations aventureuses et lointaines, je ne saurais l'affirmer, mais au mois de juillet 1872, ils partaient pour la Belgique d'où ils passaient en Angleterre.

Les voici à Londres ; Rimbaud vaque chez les négociants de la cité et fait l'apprentissage de son futur métier de trafiquant ; quant à Verlaine il prend des notes rapides et typiques, amusantes et familières sur la vie et les mœurs des insulaires, s'amuse à des portraits de types de la rue et à des descriptions d'aspects de la ville géante, « plate comme une punaise qui serait noire. London ! petites maisons noirousses ou grand bahuts *gothiques* et *vénitiens* ».

Il se propose de faire éditer la *Bonne Chanson* ainsi que les *Romances sans paroles,* un nouveau volume qu'il achève, 400 vers environ, dans sa nouvelle manière.

Ce dernier recueil n'est pas comme les précédents le simple fruit d'une imagination fertile ; dans les *Poèmes saturniens* et les *Fêtes galantes,* quel que soit l'art avec lequel les vers sont ciselés, aucune part n'est faite à la réalité : ni impression, ni sensation vraie, tout est du domaine pur de l'idée. Déjà la *Bonne Chanson* fait pressentir l'évolution de l'écrivain, mais elle ne constitue qu'un bréviaire de l'amour aux balbutiements idolâtres.

Au contraire les *Romances sans Paroles* montrent une nouvelle orientation chez le poète qui ne se borne plus à peindre de chic de petits tableautins. Un nouveau souffle s'empare de lui ; il communie avec la Nature et dans ses vers harmonieux et souples passe comme la caresse du vent dans les feuilles et sur les eaux. Il dit délicatement la mélancolie irraisonnée de l'âme en peine, son émoi aux souvenirs défunts, sa défaillance au charme indicible des pianos dans le soir rose et gris.

Il semble retourner un instant à son ancienne formule objective, dans une pièce *dix-huitième siècle populaire* très pittoresque (*c'est le chien de Jean de Nivelle*), brosse ensuite quelques fresques claires et reposantes dans les *Paysages belges,* miroirs de ses observations au cours de son passage en Belgique et finalement, dans *Aquarelles,* chante délicieusement l'amour qu'il concilie avec les mœurs anglaises.

Cependant Rimbaud, jugeant qu'il avait une connaissance suffisante de l'idiome britannique, se hâta de retraverser le détroit. Verlaine qui était resté à Londres y reçut les premières informations des manœuvres employées par les Mauté pour parvenir à la séparation qu'ils désiraient si ardemment ; ce coup ajouté aux difficultés qu'il éprouvait dans cette ville monstre où il se sentait perdu fit qu'il tomba malade et dut s'aliter. Sa mère et Rimbaud vinrent le chercher. Madame Verlaine mère alarmée de voir son fils dans un tel état de délabrement physique et moral le décida à quitter l'Angleterre et à aller se reposer quelque temps à Jéhenville, en Belgique, chez une de ses tantes.

*
* *

Le printemps de 1873 commençait à verdir les jeunes pousses lorsque le poète se retrouva parmi les sites de la belle et grasse campagne du Nord qu'il affectionnait naguère ; il éprouva la sensation d'une accalmie bienfaisante et le temps, grand guérisseur de maux, amena l'apaisement dans son âme douloureuse.

Les jours se suivaient avec monotonie quand Rimbaud vint rejoindre son ami ; ils s'enivrèrent fraternellement et la folie des voyages reprit contagieusement Verlaine. Ils partirent, poussés par un irrésistible besoin de revoir l'Angleterre.

Après cette nouvelle fugue qui se termina par le départ précipité de Verlaine, celui-ci voulut tenter un rapprochement avec sa femme, il lui écrivit donc de Bruxelles ainsi qu'à sa mère pour qu'elles vinssent le retrouver ; seule Madame Verlaine mère acquiesça au désir de son fils.

Outré des agissements de sa femme, le pauvre Paul noya ses chagrins dans l'alcool et, sous l'empire de la boisson et du remords, il convia Arthur Rimbaud à le rejoindre en le suppliant de lui pardonner sa fuite. Ce dernier accourut à cet appel, non par amitié, mais dans le but de soutirer de l'argent à Verlaine, soit pour retourner à Charleville, soit pour entreprendre de lointains vagabondages.

Ici se place la scène tragique qui eut pour résultat l'arrestation, la condamnation et l'incarcération de Verlaine.

Ceci se passait dans la chambre d'un hôtel borgne de Bruxelles, où était descendu Verlaine ; énervé par l'insistance qu'apportait Rimbaud à demander de l'argent pour partir, il tira de sa poche un revolver et d'un mouvement impulsif le braqua sur son ami ; deux coups partirent, par bonheur le premier seul atteignit Rimbaud et lui fit une légère éraflure au poignet gauche.

Ce drame rapide s'était déroulé devant la mère du poète, atterrée. Aussitôt une crise de larmes le secoua ; il implora son pardon de Rimbaud qui réclamait toujours de l'argent avec la même obstination. Mme Verlaine pansa le poignet du blessé et lui remit vingt francs qu'il empocha, puis il partit.

Verlaine voulut l'accompagner à la gare, il était très surexcité. En arrivant près du boulevard Botanique, soit qu'il fût pris d'une peur soudaine, soit encore qu'il ourdit quelque trame machiavélique, Rimbaud se mit à courir vers un sergent de ville en criant : A l'assassin ! suivi de Verlaine, qui vociférait et gesticulait. Le policier les emmena incontinent au bureau du commissaire ; *l'assassin* fut trouvé porteur de *l'instrument du crime* et écroué à l'Amigo, qui est le violon belge, tandis que *sa victime,* insouciante, montait dans le premier train pour Charleville.

Le voici donc dans cette ville « rigoleuse » de Bruxelles, par quelle ironie du sort, incarcéré puis transféré en voiture cellulaire à la prison des Petis Carmes, qui est l'équivalent du Dépôt de Paris, sous l'inculpation de tentative d'assassinat.

Paul Verlaine ne conserva cependant aucune rancœur à l'égard de la justice belge et de tout son appareil, y compris le régime pénitentiaire, et si, à l'instar de Silvio Pellico, il écrivit *Mes Prisons,* cet ouvrage ne prend pas le ton tragique des élucubrations du célèbre Carbonaro italien. Il raconte avec une bonhomie goguenarde les différentes phases de sa captivité, se moque gentiment et spirituellement des juges, conseillers et autres chats-fourrés, ainsi que du per-

sonnel supérieur et subalterne des prisons de Brabant, mais sans acrimonie, n'étant pas doté d'un tempérament atrabilaire.

Il n'est pas oiseux de considérer que les gens de la plus basse extraction sont ordinairement les plus insolents dès qu'ils sont détenteurs d'une parcelle d'autorité. C'est ainsi que dès son arrivée dans la cour des Petits Carmes, le pauvre poète fut impitoyablement confondu par les gardiens avec les malandrins qui peuplaient cet aimable séjour. Et quelle hiérarchie : sergent, adjudant, toutes « brutes très chamarrées » qui le contraignirent à éplucher les pommes de terre, avec *les autres*.

La première parole polie lui fut adressée par le Directeur de la prison ; il est vrai que c'était en lui remettant un billet de Victor Hugo, en réponse à une requête suppliante du prisonnier qui espérait toujours revoir sa femme. La renommée universelle de l'illustre correspondant devait influencer favorablement ce haut fonctionnaire. L'heureuse conséquence de cet incident propice fut la mise de Verlaine au régime de la pistole : les avantages qu'il présentait étaient la jouissance d'une cellule meublée « d'un lit sortable, d'une chaise ou d'un escabeau et autres douceurs », outre l'autorisation de se faire apporter ses repas du dehors et de se promener seul dans le préau, prérogatives salutaires en ce qu'elles soustrayaient le poète à la promiscuité des clients habituels des geôles.

De la fenêtre grillée de sa cellule, en même temps que lui parvenaient les airs populaires de quelque fête foraine, il voyait monter la garde dans le chemin de ronde de la prison « un chasseur-éclaireur, chapeau de soie à plumes de coq, tunique vert-foncé, pantalon gris, qui paraissait s'embêter ferme durant les deux heures de sa faction », et par dessus le mur, « se balancer la cime aux feuilles voluptueusement frémissantes de quelque haut peuplier d'un square ou d'un boulevard voisin », ce qui lui inspira les vers si beaux de *Sagesse* :

Le ciel est par dessus le toit
Si bleu, si calme,
Un arbre par dessus le toit
Berce sa palme.

Ne sachant comment tuer le temps, il écrivait avec un morceau de bois qu'il trempait dans un peu d'encre précieusement mise en réserve dans un interstice du carrelage. Dans cette hospitalière demeure naquirent les récits diaboliques qui devaient paraître dans *Jadis et Naguère,* et encore de nombreuses poésies, dont les *Impressions fausses,* insérées dans *Parallèlement.*

Un phénomène inverse de celui que produit la prison sur tous ceux qui l'ont connue est à remarquer chez Verlaine ; sa longue détention

n'exerça pas une action déprimante sur lui. Alors que d'autres, Oscar Wilde, par exemple, se virent gravement atteints dans leurs facultés intellectuelles par cette terrible épreuve, Verlaine, au contraire, écrivit ses plus beaux vers en prison; ainsi *Sagesse* fut écrit presque entièrement à la maison pénitentiaire de Mons.

Cependant les bons juges brabançons se préparaient à lui faire son affaire.

Il est inutile en même temps qu'impossible, par suite du manque de place, de rapporter ici les phases du procès; Verlaine a d'ailleurs, dans *Mes Prisons,* publié des notes d'audience et des portraits (peu flattés sans doute) des magistrats assis et debout qui statuèrent sur son cas. Je dirai donc seulement que — *l'assassin* — fut condamné à deux ans d'emprisonnement et 200 francs d'amende.

Il fut transféré à la maison pénitentiaire de Mons pour y accomplir sa peine ; Verlaine s'accommoda du mieux qu'il put du sort qui lui était fait et se soumit aux règlements avec docilité.

C'est en mémoire de cette prison qu'il a écrit malicieusement le poème qui commence ainsi :

J'ai longtemps habité le meilleur des châteaux.

On le reçut, dit-il, « en toute simplicité » et on le gratifia de vêtements bizarres en étoffe « verdâtre et dure », d'une casquette de cuir, de sabots et d'une cagoule en toile bleue. Et la lourde porte se referma sur le prisonnier.

Que pouvait-il faire alors, le bon poète, derrière le mur de la geôle, barrière massive isolant les captifs du monde extérieur ? Il vivait de souvenir et surtout d'espoir.

Espoir, petit brin d'herbe verte qui est toute la saveur de la vie, espoir vivace du prisonnier en l'avenir, en la liberté, en l'amour, suivi bientôt de quelles déceptions ! C'est dans ce lieu d'ignominie qu'il lui fut donné connaissance du prononcé du jugement de séparation ; il s'effondra sous le coup de cette brutale nouvelle qui anéantissait ses vœux de réconciliation, d'apaisement et de bonheur retrouvé.

Alors une étrange métamorphose s'opéra en lui, il se convertit ; cette conversion à laquelle nous devons l'éclosion de *Sagesse,* si étrange paraisse-t-elle, s'explique très bien chez un impulsif comme Verlaine. La révélation subite de l'écroulement de ses rêves, jointe à la solitude et à l'obsession d'un petit crucifix de cuivre pendu au mur, au-dessous d'une gravure pieuse, provoquèrent en lui une crise aiguë de mysticité. Il fit appeler l'aumônier auprès de lui et lui demanda un catéchisme ; il lui donna celui de persévérance de Mgr Gaume.

Ainsi s'accomplit la conversion de Verlaine.

Il portait en lui la ferveur d'un néophyte ou d'un chrétien des

Catacombes ; sans se laisser rebuter par l'aridité du texte, il lut pieusement *l'ouvrage* de Mgr Gaume.

Bien plus, à cette lecture la pensée lui vint d'écrire une série de poèmes chrétiens sur des airs de chansons de Mme Desbordes-Valmore. Le pauvre prisonnier, vêtu de bure grossière, ainsi qu'un moine du temps jadis, fut l'humble artisan de ces chants naïfs à la gloire de Jésus, nimbé d'or, et de Marie, au manteau d'azur, dont il tissa la trame lumineuse dans l'obscurité d'un cachot ; il les composa dans le double but d'éteindre la soif religieuse qui brûlait son âme et de rénover la poésie en la conduisant à de nouvelles sources d'inspiration. Ils sont insérés dans *Sagesse*.

Sagesse est assurément le meilleur volume qu'ait publié Verlaine et l'œuvre en laquelle son tempérament se révèle le plus intensément. La pensée du poète y rayonne très pure, comme imprégnée d'une immense sérénité ; un sentiment profond de faiblesse, d'humilité, d'indulgence et de renonciation s'en dégage ; ainsi :

> Vous connaissez tout cela, tout cela
> Et que je suis plus pauvre que personne,
> Vous connaissez tout cela, tout cela,
> Mais ce que j'ai, mon Dieu, je vous le donne.
>
> Je ne veux plus aimer que ma mère Marie.

Ce livre est un acte de foi en même temps qu'un acte de contrition.

Il est écrit dans un style châtié, les rythmes sont variés, les vers musicaux ; les qualités brillantes du génie du poète sont prodiguées avec une incomparable richesse.

La foi qui luit dans *Sagesse* ainsi qu'une lampe de sanctuaire, ne devait pas persister chez Verlaine ; cependant il garda toujours une certaine religiosité autant par souci d'esthétique que par piété. Les productions postérieures de l'écrivain le démontrent surabondamment, entre autres : *Bonheur*.

Bonheur est, en quelque sorte, une suite de *Sagesse* : liturgies, prières et cantiques à l'usage des enfants du catéchisme de persévérance, oraisons mystiques dans la senteur de l'encens et la clarté pâle des cierges de l'autel. Et l'on croit voir s'entr'ouvrir le paradis bleu et or, avec Dieu, les anges et les saints.

Et toujours de beaux vers reflétant la pensée sage du poète :

> Bon pauvre, ton vêtement est léger
> Comme une plume.
>
> Les morts sont morts, douce leur soit l'Eternité.

Et monotone coula le fleuve des jours jusqu'à la libération tant souhaitée. Le prisonnier, ainsi qu'un scélérat endurci, dut accomplir intégralement sa peine ; lorsqu'on le relâcha, le 16 janvier 1875, sa mère l'attendait à la porte de la prison ; il tomba dans les bras de la pauvre femme qui pleurait de joie en le revoyant.

* * *

Elle prit le train par lequel on l'expédia à la frontière, car il était sous le coup d'un arrêté d'expulsion et l'accompagna, au milieu de gredins et de chevaux de retour, embarqués comme lui par les soins des autorités belges.

Que faire alors ? triste paria qu'il était devenu, gibier de prison flairant encore la geôle et fuyant le pourchas des gendarmes ?... Il prit la route des Ardennes escomptant se reposer un peu dans sa famille... Hélas ! mauvais accueil à qui n'a pour tout bien que sa méchante mine et porte sur le front les stigmates d'une longue captivité. Il reprit le chemin de Paris.

Que faire ? Trente-six métiers, trente-six misères ! Il passa en Angleterre et fut quelque temps professeur de français, de latin et de dessin dans le Lincolnshire, revint en France et enseigna la littérature française et l'anglais au collège Notre-Dame, à Rethel, jusqu'au jour où il lâcha le professorat pour la culture.

Ce fut sans doute moins par atavisme (bien qu'il fut issu de familles attachées à la glèbe) que par une toquade subite dont il fut pris pour l'un de ses élèves, Lucien Létinois, fils de cultivateurs, alors âgé d'environ dix-huit ans ; ce jeune homme allait bientôt succéder à Rimbaud dans l'affection de Verlaine.

La fin déplorable de son odyssée avec Rimbaud et les complications funestes qui s'ensuivirent, ne l'avaient pas guéri de cette sorte de fièvre sentimentale qui le minait.

Une ferme fut achetée dans les Ardennes, la ferme de Juniville. Et voici Verlaine au milieu de ses terres, se promenant tout le long du jour avec Lucien Létinois, admirant la Nature, faisant des vers, mais ne mettant jamais la main aux travaux des champs, en un mot, vivant en poète, peu soucieux de faire fructifier son bien ; quel plaisant fermier c'était là ! Aussi cette situation ne pouvait durer ; la terre ingrate ne nourrissait pas son homme, et pour cause ! En outre, le poète était repris par la hantise des voyages et brûlait de l'envie de renouveler, avec Lucien Létinois, les escapades du temps de Rimbaud.

Ils partirent tous deux pour Londres, et après un court séjour dans cette ville, l'ennui et la nostalgie aidant, ils reprirent le paquebot pour

la France. Durant ce temps, le père Létinois, en fin matois qu'il était, avait vendu la ferme, qui avait été achetée en son nom, et en avait empoché le prix.

Alors la pensée vint à Verlaine de vivre de sa plume : rude métier. Il put pourtant, grâce à Edmond Lepelletier, placer d'une façon régulière de la copie payée au *Réveil;* grand quotidien littéraire, dont son ami était rédacteur en chef. Dans ce journal parurent de petites proses pleines d'humour et de philosophie, croquis de paysages vus et de types rencontrés ; ces articles témoignaient qu'à côté de son génie poétique Verlaine possédait de réelles qualités de prosateur ; ils devaient être réunis plus tard et former *Les Mémoires d'un veuf.*

Une commotion terrible devait bientôt frapper le poète déjà si éprouvé par le malheur ; Lucien Létinois mourut à l'hôpital de la Pitié, emporté en trois jours par la fièvre typhoïde.

Ce jeune homme, à l'âme rustique et neuve, avait une emprise extraordinaire sur Verlaine, qui le voyait comme un jeune dieu et ressentait pour lui une affection sans bornes ; il le regardait comme un fils d'élection et bâtissait des châteaux en Espagne pour cet enfant adoptif. Aussi cet événement stupide terrassa-t-il le pauvre Verlaine. Lorsqu'il se ressaisit, farouche, il ramassa les débris épars de son rêve qu'il enchâssa précieusement dans un *requiem* désespéré. L'ensemble des poésies composant cette œuvre, d'une sincérité touchante et d'un lyrisme pur, forme le recueil intitulé : *Amour.*

De ce livre d'intime poésie s'exhale une plainte déchirante et douce, une résignation amère et une aspiration à des consolations spirituelles et, partant, plus ou moins illusoires. De ses mains pieuses, le poète fleurit d'asphodèles la tombe où gisent son passé, sa jeunesse, son amour et ses plus chères illusions.

Il se remémore le calme de la vie bucolique qu'il menait à Juniville avec Lucien Létinois. Il évoque encore en souvenirs vivaces le vieil hospice de la Pitié, dans le quartier du Jardin des Plantes, où avait été transporté son jeune ami, l'agonie du malade et enfin « l'affreux Ivry dévorateur », immense nécropole, cimetière de pauvres, où il le conduisit pieusement... Cet Ivry misérable, avec ses bâtisses lépreuses aux hardes séchant aux fenêtres, ses prés teigneux, son asile des incurables et ses innombrables cheminées d'usines, et, cotoyant la cité des vivants, celle des morts, avec ses carrés uniformes où pourrissent les corps dont les tombes s'alignent avec symétrie... Cet Ivry se relève pourtant aux yeux du poète par sa désolation même et celui-ci songe qu'au moins la tombe du cher mort sera préservée des foules bêtes et désœuvrées qui choisissent pour but de leurs promenades dominicales des cimetières plus fortunés.

Mais un sentiment chrétien prédomine malgré tout en ce lamento désespéré ; c'est ainsi que le poète s'écrie dans un élan mystique :

Seigneur, j'adore vos desseins,
Mais comme ils sont impénétrables !

Indépendamment de ces pièces élégiaques, Verlaine a semé, dans *Amour,* diverses poésies, dont plusieurs inspirées par le souvenir de sa femme et de son fils, parmi lesquelles celle qui a pour titre *Un veuf parle,* évoque d'une manière saisissante un jeune enfant et sa mère dans une barque ballottée par l'ouragan.

Mais il faut lire ces vers comme il faut lire cette sereine *Prière du matin,* légère, ailée, que murmurent les lèvres du poète ; de même qu'il faut lire tout son œuvre, dont aucune analyse ne saurait donner une idée.

*
* *

Au sortir de cette nouvelle épreuve, le poète s'ouvrit à sa mère du dessein qu'il avait de vivre à nouveau la saine existence des champs ; la pauvre femme approuva cette résolution, car elle croyait benoîtement que l'éloignement de la capitale et le calme de la vie campagnarde seraient salutaires à son fils et le détourneraient de l'alcoolisme. Comme le père Létinois était redevable envers eux du prix de la ferme de Juniville, ce malin paysan liquida la situation en leur abandonnant le domaine de Coulommes, petite propriété d'une valeur restreinte.

Hélas ! les événements qui suivirent démontrèrent l'inutilité de la précaution ; Verlaine s'empressa de faire gérer ses terres tandis qu'il menait la même vie qu'à Juniville, à cette différence près qu'il godaillait à présent d'auberges en cabarets et s'enivrait quotidiennement en compagnie de garnements qui levaient bien le coude.

Pourtant, entre deux ripailles, le poète donnait de furtives accolades à la Muse ; il s'occupait aussi de colliger et mettre en ordre des poésies écrites antérieurement, dans le but de publier un nouveau volume : *Jadis et Naguère,* qui parut chez Vanier.

Ce recueil est très disparate, étant donné les diverses époques auxquelles furent composés les poèmes qu'il renferme. Les différentes manières dont usa Paul Verlaine y sont représentées. Le poète y fait vibrer toutes les cordes de sa lyre ; le grave alterne avec le plaisant, le sérieux avec le grotesque ; portraits, descriptions, fantaisies et imitations s'y mêlent de façon amusante ; il s'y trouve même des vers de jeunesse (entre autres le *Soldat laboureur*).

Les récits diaboliques compris dans le sous-titre *Naguère,* datent de

son incarcération, ainsi que quelques-unes des pièces rangées sous l'intitulé : « A la manière de plusieurs ». La partie : *Jadis* offre, à côté d'un *art poétique* qui définit la formule préférée du poète, de fort beaux sonnets (*allégorie, circonspection, l'auberge, le pître,* etc.), ainsi qu'une composition qui semble se rattacher aux *Fêtes Galantes* et à une autre pièce des *Romances sans paroles* (*c'est le chien de Jean de Nivelle*), elle est intitulée : *Images d'un Sou.*

Le poète se promène au pays de cocagne des féeries et des légendes populaires ; il y fait provision de ces contes merveilleux, de ces histoires tendres et touchantes et de ces refrains ingénus où s'agitent, brillamment colorés par l'imagerie d'Epinal, les héros et les personnages traditionnels qui firent et font encore les délices de l'enfance ; et c'est Mme Malbrough qui monte à sa tour, et Cadet Roussel qui fait des siennes, et Damon qui soupire après Geneviève de Brabant, et d'autres encore, si dissemblables et faisant quoique cela bon ménage, réunis qu'ils sont ironiquement dans cette étrange pièce, par un caprice exquis du poète.

Ce même volume contient enfin une délicieuse comédie en vers : *Les uns et les autres,* légère, inconsistante et diaprée comme une bulle de savon, où Verlaine rivalise avec Marivaux, autant par le brio du dialogue que par la ténuité du fil de l'action. Dans un parc de Watteau, de fantasques amants, en de badines et tendres confidences, jouent tour à tour la frivolité et le dépit amoureux aux accords en sourdine de la guitare de Mezzetin.

Cependant la maman Verlaine, lasse des agissements de son fils, refusa de continuer à lui fournir des subsides ; des querelles éclatèrent fréquemment jusqu'au jour où la bonne dame se réfugia chez un voisin et signifia à son fils qu'elle entendait se séparer de lui ; ce dernier, furieux, fit une scène terrible ; la maréchaussée intervint et dressa procès-verbal au poète qui fut traduit en correctionnelle à Vouziers et récolta un mois d'emprisonnement.

Ce mois, il le passa assez agréablement, dans cette bonne petite prison de Vouziers, jouant au bouchon avec le gardien-chef, époussetant et balayant, et récitant chaque soir au dortoir le *Pater noster* et *l'Ave Maria,* ce dont il était officiellement chargé et s'acquittait, aux dires de l'excellent homme bien mieux que son « prédécesseur ».

Lorsqu'il sortit de cette geôle sympathique, il se trouva sur le pavé, sans parents, amis, ni répondants, comme aussi sans argent. Les spéculations malencontreuses du poète, ses dépenses en beuveries et en débauches avaient achevé de ruiner sa mère qui ne voulait plus le voir à la suite du scandale qui avait motivé sa dernière condamnation.

Il se rabattit sur Paris ; c'était en 1885. Son retour inaugura la dernière et douloureuse période de sa vie, durant laquelle il roula de

Charybde en Scylla, d'hôpitaux en garnis, poursuivi par la fatalité et livré au mauvais destin ; lamentable odyssée qui devait donner naissance à la légende calamiteuse du *pauvre Lélian*.

* * *

« Ces Bastilles de la mistoufle et du Bobo », c'est ainsi que Verlaine qualifie les hôpitaux où la misère et la maladie le contraignirent souventes fois à séjourner.

Sitôt qu'il avait été de retour sur le pavé de Paris, le poète besogneux avait tenté de gagner sa vie avec sa plume ; son mauvais sort ne le lui permit pas. Il tomba malade ; son genou gauche, atteint de rhumatisme articulaire ne fonctionnait plus. Comme il était dénué de toute ressource, il dut se faire hospitaliser à Tenon ; ce fut la première de ces stations multiples que le malade devait effectuer dans les établissements de l'Assistance Publique.

Il s'accommoda de cette nécessité avec la bonne humeur qui lui était naturelle, « les semaines d'apprentissage » pour employer sa propre expression, ne lui furent pas pénibles, « un début courageux », mais facile », dit-il. Il déchanta cependant lorsque, durant une nouvelle atteinte d'arthritisme, il connut les baraquements de Broussais.

Malgré tout, si les hôpitaux sont un pis-aller, ils furent en quelque sorte bienfaisants pour Verlaine qui le reconnaît d'ailleurs dans son ouvrage intitulé *Mes hôpitaux*.

Peu à peu, en effet, sa détresse perpétuelle le détermina à les envisager comme des maisons de refuge, ou encore comme des ports d'attache dans lesquels il pouvait encrer sa barque à l'abri de la tempête. C'est ainsi qu'il écrit, non sans philosophie : « Bon, voilà les bêtises qui recommencent ; allons, Bonhomme misère, bonhomme guignon, bonhomme pas de chance, retourne à tes *hosteaux*. »

Il fut successivement pensionnaire de Tenon, Broussais, Cochin, Saint-Antoine, sans parler de l'asile de convalescence de Vincennes.

Par une particularité très drôle, ces hébergements successifs, les longues heures d'inaction pendant lesquelles le lit lui était infligé, incapable qu'il était de remuer sa jambe souffrante, puis les heures blanches et chlorotiques des longues convalescences, la monotonie des jours, le manque d'imprévu, transformèrent petit à petit la mentalité du poète : la psychologie de « mes hôpitaux » est bien celle d'un hospitalisé. Il note avec minutie les événements infimes qui viennent rompre, ou tout au moins distraire, l'ennui des salles de malades : les faits les plus mesquins en apparence prennent à ses yeux un étrange intérêt, et les moindres détails de cette vie sédentaire trouvent grâce devant lui.

Le voyez-vous, le pauvre rhumatisant, enveloppé dans une sorte de houppelande de drap bleu, le chef coiffé d'un bonnet de laine, appuyant sur un bâton sa marche chancelante; comme il accepte son mauvais sort avec une résignation souriante. Qui dirait cependant combien son masque bonhomme et finement blagueur cache d'inguérissables blessures.

Bah! que pouvait-il attendre de bon? Sa mère était morte en 1886, ne lui laissant rien ou à peu près. Il était donc seul, désemparé, ainsi qu'une épave dans le grand naufrage de sa vie, avec l'hôpital comme unique planche de salut.

Aussi se montrait-il reconnaissant envers lui, avec juste raison; car, lorsqu'il n'était pas à l'hôpital où du moins *la matérielle* lui était assurée, c'est-à-dire la pitance et le gîte, il logeait dans quelque taudis infect et hasardeux, et passait ses journées en courses interminables, remorquant sa jambe raidie à la recherche d'ors chimériques.

M. Edmond Lepelletier a raconté qu'il alla le voir quelque temps après la mort de sa mère, dans la Cour Saint-François, près du chemin de fer de Vincennes. Il occupait, au rez-de-chaussée, chez un marchand de vins, une chambre exiguë, obscure et sans air; cette tanière n'avait ni plancher ni carrelage, le sol en était fait de terre battue et boueuse grâce à l'humidité qui y régnait perpétuellement. Les seuls visiteurs étaient de rares amis, outre le garçon du mastroquet et quelques pauvres diables qu'une commune infortune rendaient compatissants pour le poète malade; une petite table et deux chaises de paille formaient tout l'ameublement, outre le lit et une armoire qui lui servait de bibliothèque.

Ah! la misère noire, la lutte éperdue, l'espoir farouche de se raccrocher à une branche avant de sombrer; et de nouveau l'hôpital, terreur et providence des indigents, l'hôpital, c'est-à-dire de la blancheur, de la propreté, de la quiétude aussi et des soins à défaut de dévouement.

Pendant ces séjours successifs, Verlaine ne se plaignit jamais; les seules rancunes qu'il garda s'adressèrent à un interne qui le traita durement et qu'il gratifia d'une « invective » et à un malade que plaisamment il appelle son « ennemi », dans *Mes hôpitaux,* et dont il dessine un portrait charge d'un comique achevé.

Ce type avait pris Verlaine en exécration parce qu'il recevait des visiteurs bien vêtus, coiffés de hauts de forme; cela lui semblait intolérable, voire subversif. Il partit en guerre contre les « protégés » qui mangeaient le pain du « pauv' peup'e » et insultaient au malheur d'autrui.

Il porta ses doléances de salle en salle, pestant contre les « poètes incompris » et les « bohêmes », jusqu'au jour où l'administration

s'aperçut que ce vilain monsieur était ce qu'en argot d'hôpital on appelle un *pilon* et le congédia incontinent, à l'applaudissement de son « ennemi » Verlaine et des autres malades.

C'est au cours de cette vie d'angoisses que Verlaine publia chez l'éditeur Vanier son volume *Parallèlement,* qui parut en 1889.

Ce titre par lui-même est assez explicatif et dispense de tout commentaire ; dans ce recueil composite et assez inégal dont la majeure partie date de la prison de Mons, l'auteur conduit de pair les inspirations contradictoires, pour la plupart licencieuses « avec une pointe d'ironie mauvaise et de sadisme plus qu'à « fleur de peau » et *parallèlement* avec les volumes où vibre le catholicisme le plus enflammé.

Dans la série de poèmes portant le sous-titre transparent *Les Amies,* la pensée du poète semble être en proie à la séduction des rites lesbiens. *Filles* est une série de pièces libertines où l'auteur chante les joies de l'amour charnel et un tantinet crapuleux. Celles étiquetées *Révérence parler* sont des souvenirs des geôles belges. Le poète exhale encore des pleurnicheries à l'adresse de sa femme et élabore des ballades autobiographiques et diverses compositions objectives.

Parallèlement devait être la dernière œuvre digne de Verlaine ; il n'a en effet produit par la suite que des œuvres révélant la décadence de son génie.

Cependant, le réprouvé devait poursuivre jusqu'à la fin son douloureux calvaire.

En 1890, il adressait de l'hôpital Broussais à son ami Lepelletier cette supplique émouvante, éloquent témoignage de sa détresse :

« Je ne suis pas un mendiant, je suis un homme de lettres connu et mourant quasi de faim, malade en outre, et qui se demande à quoi lui servent des amitiés si neutralisées que ça par des comparses ; je n'ose plus te demander rien, sans quoi j'eusse signalé à ta plume ma situation d'auteur, qu'un éditeur (Vanier) retient dans la pauvreté par des traités que lui-même n'observe pas et qui ne peut plus rien que d'une part, provoquer en sa faveur à lui, P. V., une campagne de presse purement contre Vanier, d'autre part, imprimer ses œuvres lui-même en dépit de tout. Du moins, puis-je compter sur toi pour ça ? Informe-m'en alors et envoie-moi les numéros où tu parlerais de ce véritable scandale, affreux et déshonorant pour le pays où il se passe. »

Pauvre grand poète qui ne savait que chanter, mais qui manquait de cet élémentaire bon sens qui ne faisait pas défaut même à Joseph Prudhomme ; pauvre grand homme, incapable dans la vie de pourvoir à ses besoins, et livré à l'exploitation éhontée du premier venu, tel un enfant sans expérience.

*
* *

Comment exprimer l'horreur de ce siècle sans foi et la honte de cette société engouée de snobisme, prostituée à de faux dieux, qui abandonna sciemment et laissa mourir dans l'opprobre et la gêne l'un des plus grands poètes des temps modernes.

Alors que les histrions triomphent grâce à l'incommensurabilité de la bêtise humaine, le poète ploie sous la besace du malheur et ne sait où reposer sa tête.

Paul Verlaine menait donc sa rude vie de malchance, avec pour compagnes la misère et la maladie, sous les yeux indifférents de ses contemporains. Hormis quelques amis qui le secouraient dans la mesure de leurs moyens, nul ne s'intéressait à lui.

Si pourtant, trois femmes, ou mieux trois truandes appartenant au monde de la basse prostitution, se disputaient le cœur du poète, ou plutôt sa bourse, lorsqu'elle n'était pas trop plate. C'étaient Esther Boudin, une goujate âpre à la curée, qui accourait dès que Verlaine avait quelque argent et s'enfuyait quand la pauvreté était de retour au logis; Philomène, personne douée d'une douceur d'âme qui lui plaisait, et enfin Eugénie Krantz, qu'il aimait pour ses qualités de ménagère. Il vécut assez longtemps avec cette dernière; c'est chez elle, rue Descartes, qu'il mourut.

C'est pour l'une de ces créatures (Eugénie Krantz), peut-être même pour les trois (sait-on jamais?) que vraisemblablement ont été écrites les *Chansons pour elle* et les *Odes en son honneur*.

Quoi qu'il en soit, ces recueils montrent douloureusement dans quelle déchéance était le pauvre Verlaine, entiché d'une matrone populacière dénuée non seulement de la moindre affection, mais encore inapte à comprendre le génie de ce vieil enfant. Ils sont les miroirs de plaisirs grossiers, beuveries, gueuletons et déduits charnels, et l'écho de disputes continuelles.

Ordure aimons, ordure nous affuyt.

dit Villon dans la ballade de la grosse Margot; Verlaine en pouvait dire autant.

En des vers qui accusaient de plus en plus la débâcle de son talent, il vantait la science de sa maîtresse pour accommoder les restes, ou la peignait en train de chercher ses puces.

Il se montrait humble et soumis comme un chien battu, et, bien qu'il sût qu'Eugénie Krantz le trompait impudemment, faisait amende honorable des scènes qui éclataient fréquemment dans le ménage.

Vraiment, ces livres, en dépit de leur note drôle, donnent envie de pleurer. Le poète des *Fêtes galantes* et de *Sagesse* était bien mort déjà.

Il avait toute honte bue; parfois, cependant, il semblait reprendre conscience de lui-même. A ces heures, ainsi que d'ailleurs en témoignent les *Liturgies intimes*, il tentait de se réfugier dans la foi d'antan; hélas! toujours en vain, car il était tombé dans le profond malheur, et plus il faisait d'efforts pour se racheter à ses propres yeux, plus il s'enlizait dans sa géhenne de vie.

Il voulait fuir le vieil homme qu'il était devenu, dont la chair était en proie aux tentations, il voulait laver son âme à la piscine spirituelle du Dieu en lequel il espérait jadis, il essayait de retrouver les croyances mortes de son jeune âge, alors qu'il n'était encore qu'un petit enfant, et si grande était sa contrition, que les remords qu'il éprouvait le faisaient entrer spontanément dans quelque église et s'agenouiller pieusement au confessionnal en se frappant la poitrine avec ferveur et véhémence. Mais ces repentirs si sincères n'étaient pas toujours récompensés, au dire de M. Anatole France, et plus d'une fois le pauvre pécheur fut jeté dehors sans merci par un suisse obtus et brutal, alors qu'il exigeait la confession à une heure matinale, en l'absence du curé et du moindre vicaire. Pour se consoler de ses déboires, par les petites rues étroites et tortueuses de la montagne Sainte-Geneviève il gagnait les estaminets aux comptoirs accueillants où trônent d'accortes maritornes, et là retombait dans son vice familier, l'ivrognerie.

Cependant, la mort le guettait sournoisement.

Un jour, on ne le revit plus; ses amis le crurent dans quelque hôpital, il n'en était rien. Peut-être sentait-il la camarde venir, car il voulut demeurer chez Eugénie Krantz pendant la maladie qui l'emporta; l'hôpital, en effet, lui était apparu comme une ressource, mais il n'avait cure d'y mourir; il avait horreur en effet de la fin tragique et un peu théâtrale de Malfilâtre et de Gilbert.

Il mourut le 8 janvier 1896; on l'enterra au cimetière des Batignolles par une claire et froide journée d'hiver.

***

Verlaine mort, la fatalité qui s'était acharnée sur lui le poursuivit outre-tombe.

Il était écrit que le pauvre Lélian ne reposerait pas en paix et qu'à l'heure où la mort désarme toutes les haines des cabales dues à des sentiments mesquins et méprisables, des querelles de mercantis troubleraient son dernier sommeil.

Ceci est l'histoire des *Invectives*.

Les amis du poète s'étaient constitués en comité à l'effet de lui ériger un monument par souscription.

L'éditeur Vanier, ce mécène à l'esprit spéculateur, non content d'avoir fait courir le faux bruit qu'il avait soldé de ses deniers les funérailles (ce qui, tout compte fait, n'eût été qu'un trait de reconnaissance de sa part), songea qu'il serait très lucratif pour sa boutique, et très honorable pour sa personne, d'être élu président de ce comité.

On dut l'évincer en dépit de son insistance, en lui expliquant, en termes polis, que là n'était pas sa place. Notre homme ne se tint pas pour battu et édita sous le titre d'*Invectives* un volume d'épigrammes que le poète avait improvisé pour son seul plaisir, sans les destiner à l'impression. L'effet attendu se produisit : nombre d'amis ou admirateurs de Verlaine, se croyant mis au pilori, firent défection et refusèrent leur obole, ce qui ajourna indéfiniment l'érection du monument projeté.

Nous devons pourtant apporter à cette relation une digression à la louange de l'éditeur en question ; celui-ci, en effet, n'a pas négligé d'imprimer les *Dédicaces*, volume qui contient, croyons-nous, *la Ballade en faveur de mes éditeurs,* Vanier et Cie (1).

***

Il me reste à définir l'influence de ce grand poète sur les lettres françaises.

Paul Verlaine, venu au déclin du romantisme, participa à la fondation de l'école parnassienne ; il abandonna bientôt les traditions du Parnasse et conçut une poétique absolument personnelle, tant au point de vue de l'inspiration qu'au point de vue de l'expression.

Il admire Victor Hugo auquel il ne ressemble en aucune façon et tient en exécration Alfred de Musset duquel il se rapproche singulièrement parfois. Sa vie pitoyable ne fut peut-être pas étrangère à son originalité ; nul doute que s'il n'eût pas souffert, il n'eût pas eu ces cris sublimes de douleur et ces élans de ferveur qui parent son œuvre.

Mais où la personnalité de Paul Verlaine s'affirme le plus intensément, c'est dans le mode d'expression. Poète lyrique par excellence, mais d'un lyrisme spécial, son vers n'a pas le souffle et l'envolée du vers de Hugo ; ses qualités sont autres ; il est non seulement harmo-

(1) C'est par erreur que j'ai indiqué que cette ballade se trouve dans *Dédicaces ;* elle est insérée dans *Invectives ;* cela n'a, en somme, aucun intérêt.

nieux, mais musical au sens exact du mot ; il chante comme une source sur des cailloux blancs, il chante comme le vent dans les branches, comme un cor au loin perdu dans les bois, comme un violon dans le crépuscule ; c'est autant de la musique que de la poésie.

Pour bien montrer à quel point cette poésie est intense, harmonieuse et simple, sans tomber dans la banalité, je ne puis résister au désir de citer tout au long ce chef-d'œuvre qu'est la chanson du pauvre Gaspard :

GASPARD HAUSER chante :

Je suis venu, calme orphelin,
Riche de mes seuls yeux tranquilles,
Vers les hommes des grandes villes :
Ils ne m'ont pas trouvé malin.

A vingt ans, un trouble nouveau,
Sous le nom d'amoureuses flammes,
M'a fait trouver belles les femmes :
Elles ne m'ont pas trouvé beau.

Bien que sans patrie et sans roi
Et très brave ne l'étant guère,
J'ait voulu mourir à la guerre :
La mort n'a pas voulu de moi.

Suis-je né trop tôt ou trop tard ?
Qu'est-ce que je fais en ce monde ?
O vous tous, ma peine est profonde :
Priez pour le pauvre Gaspard !

Quant à l'inspiration, le poète l'a trouvée en lui ; c'est lui-même qu'il chante, ce sont ses joies, ses espérances, ses douleurs ; il nous a déshabitués du romantisme, de sa profusion de périodes amphigouriques et de son clinquant de bazar.

Plus de narrations interminables où chevauchent des héros légendaires et monstrueux. Le poète, en nuances délicates, peint ses différents états d'âme ; il chante aujourd'hui comme il chantera demain, et point n'est besoin d'événements capitaux pour l'inspirer.

L'influence que Verlaine a exercée sur les lettres françaises est considérable, bien qu'il n'ait jamais songé à se poser en chef d'école. Il n'est de poète moderne qui ne lui soit redevable ; il est bon de considérer qu'en cette époque de snobisme à outrance, de petites chapelles et de mauvais poètes, nombreux sont les geais qui se sont parés des plumes du paon.

Pour terminer, je veux essayer de faire justice du rapprochement

que l'on fait coutumièrement de Verlaine et de Villon. C'est à tort, je crois, que M. Edmond Lepelletier, l'ami sincère et dévoué du poète, l'un des rares qui ait défendu non seulement sa réputation de son vivant, mais encore sa mémoire, a réfuté le parallèle qui s'impose entre Paul Verlaine et son aïeul François Villon. Je sais bien que M. Lepelletier a agi dans un but très généreux et très louable, et qu'il a voulu détruire les légendes brodées et colportées au sujet de son ami, susceptibles d'entacher sa gloire.

Qu'il ne m'en soit pas moins permis de dire que ce parallèle ne tente pas de faire naître une confusion entre la vie de truandailles, de rapines et de franches repues au susdit Villon et l'existence scrupuleusement honnête de Verlaine; leur point de contact consiste d'abord en une extériorisation du moi par un mode d'expression presque identique, dont la sincérité va parfois jusqu'au cynisme, et d'autre part en une odyssée commune quant aux vicissitudes et aux tribulations. Et d'ailleurs Villon n'a-t-il pas été le jouet des événements, n'a-t-il pas été, lui aussi, la feuille morte qui tournoie follement au vent mauvais? De même que celui-ci se remémore amèrement son passé, devant sa vie gâchée, en songeant *au temps de sa jeunesse folle,* de même Verlaine exhale cette plainte infiniment triste:

Dis, qu'as-tu fait, toi que voilà
De ta jeunesse?

Aussi, je crois que sa couronne s'adorne de cette parenté comme d'un beau fleuron.

Et très douce et toujours grandissante, au ciel de la poésie, sa gloire brillera de l'éclat très pur d'une étoile lointaine.

ADRIEN WASEIGE.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

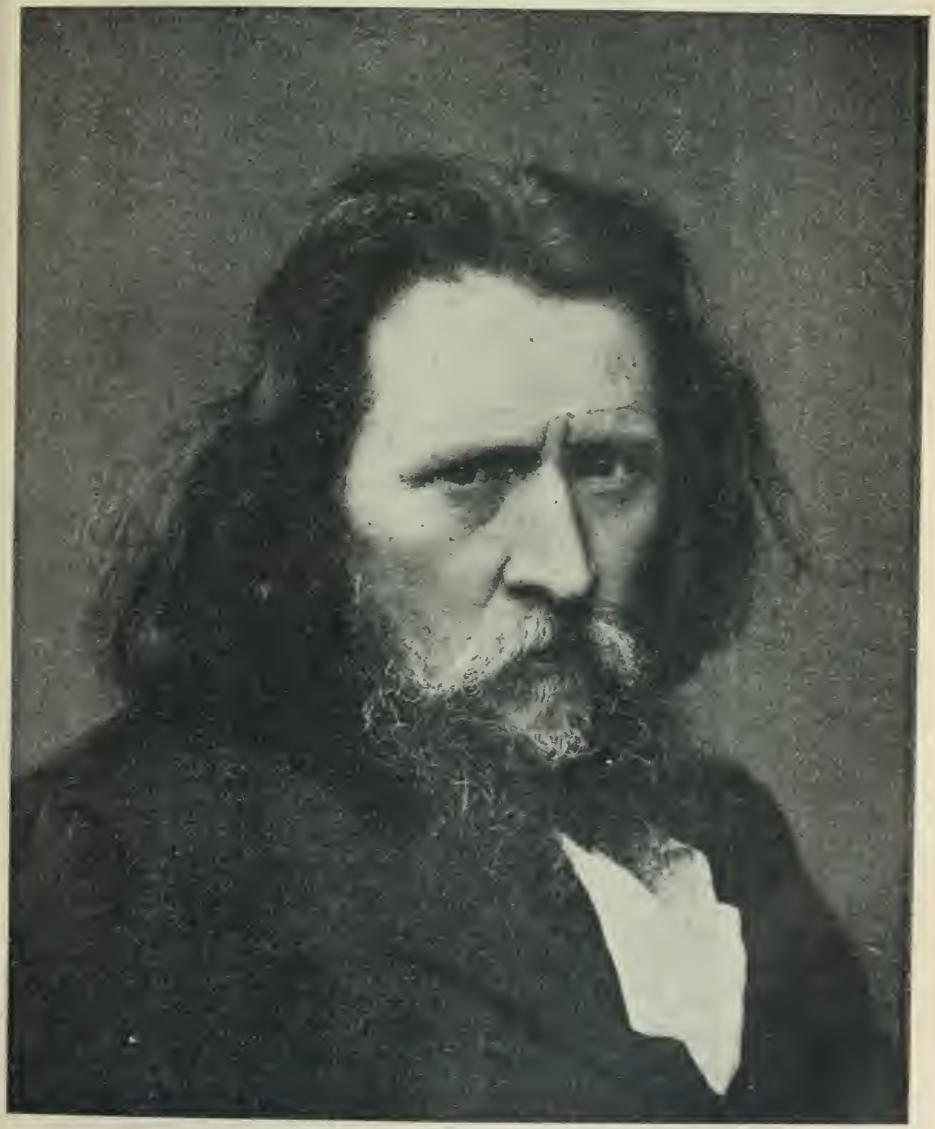
Le Gérant: Ernest REYNAUD.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 18
= 1er Décembre 1909 =

Portraits d'Hier

Léon CLADEL

Par GEORGES NORMANDY



Phot. SESCAU.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Paul Signac
Georges Pioch	Gustave Hervé	L. et M. Bonneff
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	A. Delannoy
Mme Hubert Lagardelle	Manuel Devaldès	Paul Cornu
Gaston Syffert	Miguel Almereyda	Dispan de Floran
Amédée Dunois	Raymond Darsiles	Victor Dave
A. Silvestre	Han Ryner	Gabriel Clouzet
Adrien Waseiges	J.-G. Prod'homme	Georges Normandy
Camille de Sainte-Croix	Roubanovich	M.-C. Poinsot, etc.
Elie Faure		

NUMÉROS PARUS

PREMIÈRE SÉRIE :

Emile Zola, par Victor Méric. — **Puvis de Chavannes,** par Léon Werth. — **Beethoven,** par Georges Pioch. — **Henrik Ibsen,** par François Crucy. — **Honoré de Balzac,** par Manuel Devaldès. — **Bakounine,** par Amédée Dunois.

DEUXIÈME SÉRIE :

Baudelaire, par Gaston Syffert. — **Jules Dalou,** par Paul Cornu. — **Gustave Flaubert,** par Henri Bachelin. — **P.-J. Proudhon,** par Maurice Harmel. — **Gustave Courbet,** par Maurice Robin. — **Gœthe,** par Raymond Darsiles.

TROISIÈME SÉRIE :

Pierre Dupont, par G. Clouzet. — ***Pelloutier,*** par Victor Dave. — **A. de Vigny,** par Han Ryner. — **Michelet,** par Elie Faure. — **Verlaine,** par A. Waseige. — **Léon Cladel,** par G. Normandy.

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Chaque série coquettement brochée, **1** fr. **50**, franco

Paraîtra le 15 décembre : **MANET,** par Camille de Sainte-Croix.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "

à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Léon Cladel

(1835-1893)

Je n'ai jamais pu évoquer le temps de Léon Cladel sans me sentir envahi tout entier par un grand regret nostalgique. Ce n'est point que je professe une grande aversion pour notre époque. Certes ! jamais la vie ne fut, plus que de nos jours, intéressante à vivre. Que les esprits chagrins me pardonnent mais je me félicite de l'orientation des esprits contemporains affolés de science vulgarisée. Elle marque une étape sur la route du progrès social. Nous n'en resterons pas là. C'est Paul Adam qui a écrit : « Tout de suite un homme de bon sens apprécie l'importance d'une invention pratique. Il relie ce nouveau savoir à son savoir ancien. La création de l'ingénieur devient immédiatement visible et tangible. Tandis que la création du littérateur n'agit qu'à longue échéance et de façon indirecte. Il est délicat d'établir quels furent les résultats sociaux du romantisme et du naturalisme. Il est simple de calculer ce que l'usage des chemins de fer et du télégraphe valut au commerce. Sauf aux sociologues le premier problème semble vain. Le second laisse entrevoir sa solution à tous dès qu'il est énoncé. » Cela explique l'engouement actuel de la foule pour toutes les sciences dont, d'ailleurs, elle envisage les conséquences sportives encore plus que les résultats industriels. Cela passera. L'humanité s'accoutumera aux automobiles, aux submersibles, aux aéroplanes, à toutes les découvertes admirables qui, par leur nombre et leur importance, demeureront l'honneur de ce XXe siècle à peine à son aurore. Après avoir conquis l'espace terrestre, après avoir sondé les profondeurs marines, après avoir violé l'immensité des airs, pendant que les recherches et les perfectionnements se poursuivront dans ces directions, neuves aujourd'hui, vieilles demain, son activité cérébrale, mise en éveil par des indices à peine soupçonnés actuellement, s'élancera vers d'autres horizons. C'est notre certitude. Ce sera notre joie.

La littérature digne de ce nom, elle, peut, par suite des circonstances, paraître rétrograder ; elle ne cesse pas d'être l'annonciatrice de toutes les nouveautés durables. Quelle que soit l'attitude du grand public à son endroit, il demeure constant qu'elle façonne les âmes et les générations à venir. Pour ne pas remonter bien loin, Voltaire, Jean-Jacques et les Encyclopédistes créèrent l'état d'esprit d'où naquit la Révolution. Il est incontestable qu'en créant Julien Sorel et Rastignac, Stendhal et Balzac préparèrent l'arrivisme de la jeunesse d'hier. Et si Pasteur mérite plus d'admiration que Scribe il est malaisé de soutenir qu'il en mérite moins que Taine ou que Flaubert. En critiquant les mœurs présentes, la littérature forme les mœurs futures. L'évolution des mœurs guide ensuite l'évolution générale. La littérature est indispensable à la pénétration des philosophies directrices. Elle publie la pensée des élites. Elle est un moyen de vérification et un agent essentiel de la sociologie. Elle compose l'opinion, « seule maîtresse des époques historiques ». C'est pourquoi, de même que les soldats retraités qui traduisaient Virgile en vers français sous la Restauration et les romantiques qui se consumaient de phtisie distinguée, n'ont pas empêché le progrès, objet de notre admiration, de s'accomplir, de même nos collégiens préoccupés surtout de leurs muscles et les contemporains généralement glorieux de jouer à l'ajusteur ou à l'homme volant, ne paralyseront pas les modifications sociales désirables et ne feront pas perdre à la littérature son rôle primordial qu'elle paraît parfois abandonner.

Au reste, le caractère du littérateur n'a pas varié depuis le temps où vivait Léon Cladel. A présent Sainte-Beuve pourrait écrire avec autant de véracité qu'hier : « Aujourd'hui, par l'immense travail qu'il s'impose et que la société lui impose à courte échéance par suite de la nécessité où il est de frapper vite et fort, l'écrivain, sa personne et son organisation tout entières, s'engagent et s'accusent dans ses œuvres... *Il ne les écrit pas seulement avec sa pensée mais avec son sang et ses muscles* » (1). Une littérature qui compte des Rosny, des Margueritte, des Paul Adam, des André Couvreur, des Georges Lecomte, des Anatole France, des Jean Revel, des Louis Bertrand, des Gustave Kahn, des Camille Mauclair, des Marius-Ary Leblond, cent autres, n'est pas en décadence ; mais si cette dernière phrase peut s'appliquer à tous ces contemporains elle semble avoir été écrite spécialement à l'intention de Léon Cladel et de sa génération. Quel que soit le mérite de notre époque, il me semble difficile de ne pas tourner des yeux lourds de regret vers cet Hier où les Lettres avaient dans la société leur vraie place — la première ! Nos héros sont admirables, notre universalité

(1) *Causeries du lundi*, t. II, p. 442.

s'avère supérieure à celle de leurs devanciers mais ils sont moins nombreux que naguère. Oh ! le temps de Villiers de l'Isle-Adam et de Baudelaire, de Flaubert et de Barbey d'Aurevilly, de Maupassant et de Clovis Hugues — dernier disparu de cette lignée ! le temps où l'on marchait en sabots à la conquête de Paris, le temps où l'on avait le respect de l'encre d'imprimerie, de la syntaxe et du Génie! le temps où « tout ouvrier dont la plume est l'outil » (1) connaissait *les affres du style !* le temps, enfin, où les grands esprits unissaient le sérieux à la confraternité et « trouvaient le temps, ces déconcertants travailleurs, de peser leurs lectures, d'en dégager des considérations générales, d'en écrire longuement hors leurs ouvrages, — coutumes qui se raréfient aujourd'hui, par la force des choses plus, peut-être, que par la faute des hommes, jusqu'à éteindre nos traditions de civilité ! » Mais à quoi bon récriminer ? Si nos journaux s'américanisent, si beaucoup de nos concitoyens vivent par l'œil au point que le théâtre devient lui-même, grâce à l'habileté de quelques Bernsteins, un guignol cinématographique, si le plus vulgaire assassinat passionne l'opinion autant que la plus belle découverte philosophique ou médicale, il demeure incontestable que la mutualité, l'entente internationale et, d'un mot, la solidarité humaine dans ce qu'elle a de plus noble, progressent à souhait. Nous avons d'autres motifs d'être fiers et d'espérer. Et puis, notre devoir nous dicte d'influer sur notre siècle dans le sens que nous jugeons le meilleur et de ne pas dissiper notre énergie en regrets superflus. Sommes-nous sûrs, en outre, de ne pas idéaliser un peu le passé dans la brume des souvenirs émus parmi laquelle nous apparaissent les silhouettes vénérables de nos aînés ? Vivons dans notre temps. Préparons le futur. Trop heureux quand nous pourrons trouver le loisir, comme nous le faisons ici, de nous retourner vers une grande figure, vers un Ancêtre ayant travaillé pour sa race, pour son temps et pour le nôtre.

* * *

Léon Cladel naquit à Montauban le vendredi 13 mars 1835 — un lustre avant Emile Pouvillon dont l'œuvre, traitant aussi de mœurs locales, donne devant celle de Cladel l'impression d'être un bouleau élégant et fragile à côté d'un énorme châtaignier convulsionnaire. Son père, Pierre-Alpinien Cladel, dernier rejeton, sans forlignage, d'une famille de quercynols enracinés à leur pays natal, exerçait la profession de maître-bourrelier. Fils et petit-fils de compagnons du Devoir,

(1) Cladel, dédicace d'*Ompdrailles* à Victor Hugo.

il avait fait, comme tel et suivant la coutume, son Tour de France. Le Tour de France et le compagnonnage ! Rien que ce souvenir suffirait à expliquer la genèse du caractère de Léon Cladel. Les *compagnons* du Tour de France avaient l'amour de leur tâche et le respect de leur outil. Ne portait le beau titre d'*ouvrier* que celui qui prouvait son mérite par un *chef-d'œuvre*. Aussitôt après leur admission comme compagnons, ils allaient de ville en ville, les jeunes travailleurs, à pied, le sac d'outils au dos, la canne professionnelle aux doigts — la canne de compagnon, telle que je l'ai vue, pendue, à Arnay-le-Duc (Côte-d'Or), chez Maître Bizouard, dit Franc-Cœur, bourrelier comme Pierre-Alpinien, la canne à pomme noire et dont l'extrémité longue était en cuivre poli. On la conservait comme un sceptre et, de retour au pays natal, on l'accrochait à la place d'honneur dans la salle de travail, pour exciter le zèle des apprentis et leur donner le respect du patron. Les voyageurs arrivant dans une cité se rendaient sans hésiter chez la « mère des compagnons ». Les rares « anciens » qui connurent cette vie ne parlent jamais sans être émus aux larmes du bon temps où ils allaient droit devant eux, plus vite que les diligences. Dans *Les Va-Nu-Pieds*, Léon Cladel a sculpté la figure du bourrelier quercynol, son père, sous le nom de guerre qu'il portait, selon l'usage des corporations — et cela dota notre littérature du fameux *Montauban-Tu-ne-le-Sauras-Pas*.

La personnalité de la mère est aussi précieuse que celle du père pour la compréhension du tempérament de Cladel. Fille d'un meunier de Rouergue, ancien soldat de Jemmapes et de Fleurus, la femme de Montauban-Tu-ne-le-Sauras-Pas formait avec celui-ci un curieux contraste. Petite, « douce comme une agnelle et brune comme une taupe » (1), elle représentait le type ibère et sarrazin à côté du géant montalbanais « de descendance gauloise, ainsi que le prouvaient... ses cheveux couleur de lin, sa barbe aussi rouge qu'une carotte et son tout petit œil bleu gascon » (2). Ces deux composantes se retrouvent en l'auteur de *Kerkadec, garde-barrière*, mais, comme le constate Judith Cladel, la talentueuse fille du Maître regretté (dans sa *Vie de Léon Cladel* qui est plus et mieux qu'un monument d'amour et de piété filiaux), « loin que ce croisement eût amené en lui quelque déperdition ou dégénérescence de l'un ou l'autre type, il semble qu'ils s'y soient réciproquement exaspérés ». Deux autres éléments contribuèrent puissamment à former le caractère de l'écrivain : son pays, son enfance. On doit compter comme très importantes ses premières années, passées à Montauban, dans l'atelier de bourrellerie. Entre son père brutal,

(1) *Montauban-Tu-ne-le-Sauras-Pas.*
(2) *Ibid.*

autoritaire et bon, amoureux de son métier moins encore que de la campagne montalbanaise, — sa mère très tendre, très religieuse, très appliquée à tenter de discipliner l'impétuosité du terrible petit Léon — et son grand-père fiévreux et doux, portant encore la queue en salsifi, la roquelaure à trente-six collets et enseignant à son petit-fils, en lui narrant ses faits d'armes, une extraordinaire Histoire où la vaillance des hommes de 89 et la légende rouge de Napoléon étaient confondues dans une même vénération (1) — entre ces trois êtres disparates mais exceptionnellement passionnés et opiniâtres, la petite âme vierge de l'enfant reçut des impression ineffaçables. De l'humanité, elle se fit une conception que rien ne put modifier désormais. « Piété et sentimentalité du côté maternel, patriotique ferveur et pittoresque des récits de son aïeul », simplicité des mœurs familiales, « souvenir de ces figures superbement caractéristiques des manouvriers qui peuplaient l'atelier du faubourg » (2), tout cela se retrouve dans l'œuvre de Léon Cladel. Il sied d'y ajouter une adoration frénétique de la glèbe et des paysans fortement racés — une adoration que lui transmettait toute son ascendance et qui devait s'exaspérer encore. Pierre-Alpinien Cladel, en effet, bourreau de travail, dur pour lui-même et pour les autres, économe jusqu'à l'excès, ne conserva pas sa boutique de bourrellerie. Dès qu'il eut économisé, liard après liard, assez d'argent pour pouvoir quitter Montauban, il se retira à six lieues de la capitale du Bas-Quercy, entre Lauzerte et La Française, dans un vallon sauvage qu'il défricha et où passait un rû « dans lequel on jeta les fondations du moulin de La Lande » (3). Le moulin de La Lande ! Quelle place il devait tenir dans la vie de Cladel et dans son œuvre !... Qu'on relise, entre autres, cette page resplendissante, extraite de la *Fête votive de Saint-Bartholomée-Porte-Glaive*, elle caractérisera mieux que toutes les dissertations l'âme ardente de ce généreux artiste et de ce grandissime paysan passionné :

« ... Or, à la vesprée, aussitôt que je vis le soleil s'abaisser à l'horizon en feu, je gagnai la rive droite du Lemboux et la longeai jusqu'au pressoir d'huile de Pettre-Ayguyallost, haute bâtisse en pisé, construite sur pilotis, à cheval sur le ruisseau. Là, prenant au plus court, après avoir passé l'eau sur un tronc d'arbre non équarri, branlant, et dont les deux extrémités portaient sur l'une et l'autre rive du Lemboux, je me jetai dans un champ de vignes à corps perdu, puis, traçant droit à travers le vallon tout ensoleillé, je m'acheminai nonchalamment vers les collines prochaines. Un temps superbe ! assez doux quoique très chaud. Déserte (on était en fête

(1) Cladel a laissé, dans *Héros et Pantins*, un croquis de son grand-père. V. la nouvelle intitulée *Zéro en chiffre*.
(2) Judith Cladel, *passim*.
(3) *Montauban-Tu-ne-le-Sauras-Pas*.

et tout chôme en pareil cas), la campagne, à moitié nue et couleur de rouille, étincelait sous le ciel en flammes et dont le globe azuré semblait avoir la rigidité comme le poli du cristal. Autour de moi les vignes rampantes, — on avait vendangé depuis peu, — poussaient en tous sens leurs pampres dépouillés de fruits mais garnis de feuilles à demi-brûlées du soleil et toutes recroquevillées sur elles-mêmes. On ne le voyait que trop: il n'avait pas plu depuis longtemps, car la terre avait soif et béait aride, ici, là, partout. Herbes et halliers, racornis par la sécheresse, avaient péri, tous. A droite, à gauche, à l'entour du val, les mamelons qui lui faisaient comme une couronne, allongeaient leurs pentes argileuses, ouvertes récemment par la charrue et c'est à peine si l'on apercevait, à la cime de leurs sommets boisés, quelques arbres encore verts. En bas seulement, au cœur de la vallée et le long de l'eau, moutonnait, haute et drue, au pied des charmes et des viornes, une éternelle verdure. Ayant donné ses fleurs, ayant donné ses fruits, après la moisson, après la vendange, elle était cependant belle encore, la terre nourricière: appauvris ses arbres, appauvris ses champs, elle s'épanouissait toujours, avec les derniers vestiges de ses beautés annuelles, aux baisers radieux et fécondants du soleil. O pauvre cher pays dénudé!.. Là même où j'avais vu naguère le printemps et sa splendide gaieté, je trouvais l'automne avec toutes ses mélancolies et la nature, dolente aux approches de l'hiver, souffrait encore des ardeurs dévorantes de l'été. Pays! ô pays aimé! ton ciel d'azur et de feu, je le retrouvais; il rayonnait en sa gloire incorruptible, au-dessus de ma tête, il était toujours là; mais la terre, hélas!... où donc était son éblouissant manteau de feuillages et de grands blés? où donc étaient ses bois en fleurs? où donc ses hauts maïs sonnant dans le vent? et ses chênes touffus, sous le dôme vivant desquels sommeillaient, à l'abri des embrasements du ciel, laboureurs et faucheurs? et ses côteaux écrasés de verdure? et ses gorges profondes emplies de nids? et ses gras pâturages enfin où, dans la vive et pure lumière, ânes, chèvres, moutons, vaches, chevaux, taureaux et bœufs, paissaient innombrables et paisibles, sous la houlette de l'homme et l'œil du chien pasteur, aux chansons amoureuses et sempiternelles de l'oiseau ? (1). »

Désormais nous sommes fixés sur la genèse des sentiments, de la manière de vivre et du talent de Léon Cladel. Nous pouvons, en conséquence, nous abstenir d'épiloguer longuement sur son adolescence et sa jeunesse — jusqu'à son arrivée à Paris tout au moins. Au surplus, cela fut fait et bien fait par l'auteur de la *Confession d'une amoureuse*.

Que, vers l'âge de dix ans, sur les instances de sa mère, il ait été contraint de quitter La Lande (il n'y revenait qu'aux vacances), tous les animaux du moulin, desquels il faisait ses compagnons de jeu, et tous les sites qu'il devait immortaliser plus tard dans ses livres; qu'au

(1) *La Fête votive*, pp. 16, 17, 18.

Léon Cladel à l'âge de 22 ans. Portrait inédit.

petit séminaire de Montauban, où il fut placé d'abord, il ait connu l'ennui comme au collège de Moissac et que, partout, son goût de la littérature se soit manifesté, cela n'est pas indifférent et cela ne nous surprend guère. Que Pierre-Alpinien Cladel, ouvrier en passe de devenir bourgeois et désireux de faire de son fils un « monsieur », ait consenti à l'envoyer étudier le droit à Toulouse où Léon ignora le Code au profit des bibliothèques littéraires dans lesquelles il lut Hugo, Balzac, Musset, Gautier, Béranger, — ce qui ne l'empêcha pas d'être miraculeusement reçu à ses premiers examens (1); qu'alors la volonté inflexible du bourrelier ait mis le jeune homme dans l'obligation d'entrer chez un avoué montalbanais d'où il ne devrait sortir que pour prendre une charge d'officier ministériel « au chef-lieu ou dans les environs » ; qu'il ait trouvé dans cette morne officine plusieurs des types qu'il appela plus tard *Mes paysans* ; que le tirage au sort de 1856 ait rendu

(1) V. l'amusant récit de cet examen dans *Léon Cadel et sa kyrielle de chiens*, p. 70.

nécessaire l'achat d'un remplaçant pour faire les sept ans de caserne auxquels l'astreignait le numéro *13;* qu'ensuite il ait signifié à sa famille épouvantée sa décision irrévocable de conquérir Paris par la littérature; que, malgré le refus de Montauban-Tu-ne-le-Sauras-Pas (déjà repentant d'avoir exonéré cet ingrat du service militaire) de lui donner un centime, il se soit esquivé quand même, nanti d'un bagage léger, de son illustre king-charles *Monsieur Touche* et d'une secrète épargne arrachée à sa mère coupable d'avoir confié mille francs (en écus de six livres) à Mémé Rose du Moulin des Istournels, près Bruniquel-en-Rouergue (épargne faite à l'insu du rapace Pierre-Alpinien!); qu'arrivé à Paris, à la gare d'Orléans (1857), il soit tombé dans les bras d'un ami carabin et dans ceux d'une bande de bambocheurs romantiques qui, après l'avoir conduit à l'hôtel Laissus, place de l'Odéon, l'abandonnèrent après lui avoir bu, mangé et volé sa pécune — le tout en vingt-quatre heures ! — cela nous intéresse certes, mais à un point de vue anecdotique. C'est le petit côté de la vie des grands hommes. Or, je voudrais que cette étude fixât l'opinion sur les principaux mérites de Léon Cladel, précurseur du naturalisme, artiste du verbe semblable à Flaubert et le premier peut-être, par ordre de date, de nos romanciers nettement *sociaux*. Sur ce dernier point, la Mort ne lui ayant pas permis d'écrire ce *Paris en travail* qu'il préparait depuis toujours, il conviendra que j'insiste. Car, si Léon Cladel a connu, aimé, admiré Baudelaire et Gambetta, il a sur garder intactes son indépendance et sa personnalité. Il a défriché, à Paris, son domaine littéraire comme son père avait défriché son domaine foncier à La Lande — seul.

* * *

On ne s'étonnera point, après ce que je viens d'écrire, si je « déblaye » avec tout la rapidité possible, sans tout à fait la bannir cependant, l'extériorité de la vie de Cladel, — même à Paris. Son histoire est, aux variantes près, celle de tous les jeunes gens venus de province, plus riches d'illusions et d'ambitions que d'or, pour se ruer à l'assaut de la Gloire. Mais son talent, lui, reste sans analogie et cela nous importe beaucoup plus que ceci.

Après avoir vécu quelque temps dans ce quartier latin de l'époque héroïque, monde bizarre, alors désigné par les bourgeois sous le nom d'*artiste,* « farlanes aux flottantes draperies » et blouses maculées, chapeaux aigus aux ailes vastes, barbes romantiques à la Pétrus Borel, femmes et cartes, pipes et moos, ratés et chercheurs, paresse et désordre, la Closerie au Quartier et Baratte aux Halles, Musettes, Mimis, Rigolboches et Camélias, — Murger au rabais et Dumas fils

incompris — enfer pittoresque et navrant dont il devait être le Dante dans ses *Martyrs Ridicules* (son premier livre). Cladel entre en qualité de troisième clerc, rue du Mont-Thabor, chez Me Gaullier. Cela lui vaut de son père. — content de le savoir nanti d'une « situation honorable » — une pension de cinquante francs par mois. Il s'occupe peu de Droit; se montre dans toutes les manifestations; prend la parole au nom d'une députation d'étudiants envoyée à Béranger; publie son premier article sur Salvini, rôle d'*Othello* (dans une feuille hebdomadaire: le *Pirate*) « deux cents lignes écrites en un quart d'heure »: assiste aux funérailles du général Cavaignac; se fait présenter à Alfred de Musset déchu et déjà verdi d'absinthe; donne sa démission de clerc; se lance à corps perdu dans la bataille littéraire; entend Frédérick-Lemaître, Déjazet et Mme Viardot; voit exécuter Orsini, — souvenir ineffaçable; — désespère; retourne en Quercy; revient à Paris moins d'un an après son départ; commence à écrire les *Martyrs Ridicules* chez un ami riche (Francis de Saint-Lary), à la Vallée aux Lilas, en Berry; occupe l'emploi de commis aux abattoirs de la Villette; le quitte; déménage avec facilité, toujours flanqué de son fidèle chien; loge rue de Bretagne, rue du Temple, rue Saint-André-des-Arts et impasse de la Sorbonne, au Quartier Latin et aussi aux Batignolles; secoue sur Paris la poussière de ses gros souliers pour se fixer à Montmorency, à Fontainebleau, à Véthueil, n'importe où: achève ses *Martyrs ridicules*, et découvre enfin l'intelligent et malhabile éditeur Poulet-Malassis — passage Mirès — Poulet-Malassis qui lança plusieurs de nos meilleures gloires. Cladel est sauvé. Il ne se découragera plus. Il souffrira, il gémira, il blasphémera, il s'épuisera jusqu'à mourir, mais toujours pour et par son Art.

Il sied d'ajouter qu'en découvrant un éditeur, Cladel avait découvert le plus précieux des conseillers: Charles Baudelaire. L'aventure mérite d'être rappelée. Elle caractérise l'âge d'or de la confraternité littéraire — un âge dont nos générations ne se souviennent même plus. Un jour, aux bureaux de la *Revue fantaisiste* (dirigée par Catulle Mendès), à laquelle collaboraient Cladel, Banville, Glatigny, Théophile Silvestre, etc., Baudelaire « qui avait à la fois du moine, du soldat et du mondain » et que toute la jeune littérature reconnaissait pour Maître, se présente et, tout de suite, s'enquiert :

— Monsieur Cladel est-il ici ?

Il était là, l'auteur des *Martyrs Ridicules*. Il s'approcha. Baudelaire déclara tout de suite :

— J'ai trouvé votre livre en épreuves sur le bureau de Poulet-Malassis. Je l'ai lu. Vous avez du talent. C'est pourquoi je suis venu. Voulez-vous que je vous apprenne à travailler ?

S'il le voulait !... Cela explique déjà la manière de Cladel. De plus,

le poète des *Fleurs du Mal* — dont l'autorité, la bonté hautaine (en apparence : lisez l'Avertissement de *Mi-Diable* que Cladel data du château de la Famelette-en-Hesbaye, où le fêtait Edmond Picard), l'ironie voulue et un tantinet mystificatrice séduisaient le prosateur des *Va-nu-pieds* — non content d'enseigner à son disciple la recherche du mot exact, le culte des dictionnaires, l'amour des règles et de la syntaxe qui sont les nécessaires charpentes de notre langue, la résurrection des vocables injustement désuets, l'emploi des mots techniques non barbares et des néologismes heureux qui enrichissent avec prudence et font, en réalité, vivre le français, non content d'enseigner son métier à Cladel, dis-je, le poète des *Fleurs du Mal* tint à préfacer les *Martyrs Ridicules*. Ah! comme il doit être salué le « suprême rhéteur », lui qui n'aimait pas la jeunesse, a-t-on dit, — lui qui n'aimait que le talent, fût-il jeune, doit-on dire! Les *Martyrs Ridicules* ne furent remarqués que par un public restreint. Pourtant, Jules Janin leur consacra un article.

En 1860, Cladel publie *Pierre Patient,* témoignage de l'admiration vouée par l'auteur à Gambetta, « personnification bruyante du réveil national » (1), Gambetta, dieu de Cladel et de ses amis à cette époque où l' « âpre Méridional » leur « gueulait les harangues volcaniques de l'aîné des Riquetti à l'Assemblée nationale et surtout celles de Danton à la Convention, avec un assaisonnement inouï de foutre, de bougre et de nom de Dieu! » et leur faisait passer dans les reins « le grand frisson des fièvres civiques d'un autre âge ». « Et, ajoute Cladel dans *Urbains et ruraux,* nous tous, jeunes gens, écœurés par la platitude générale, nous nous dîmes que l'Hercule de la République et le tombeur de l'Empire avait enfin surgi! » *Pierre Patient* ne parut en volume qu'en 1883, mais je le mentionne ici parce qu'à cette date ce livre était écrit. Il avait paru en feuilleton dans l'*Europe de Francfort,* dirigée par Grégory Ganesco et rédigée par Gambetta, Spuller, Floquet, Castagnary, Ranc. L'assassinat de Lincoln coïncidant avec la fin de ce roman, fut un prétexte suffisant pour supprimer le journal! — Cladel compose ensuite l'*Amour Romantique* (préfacé par Octave Uzanne), recueil de trois longues nouvelles (qui présente la particularité de contenir des vers — sonnets — du chantre de *Crête-Rouge*) et le *Deuxième Mystère de l'Incarnation* (préface de Paul Bourget, qui depuis...). C'en est fini, dès lors, des livres de jeunesse.

Pendant un séjour de dix-huit mois, rendu nécessaire par son état de santé (le noviciat littéraire était déjà rude à cette époque), au Moulin de La Lande, entre son père et sa mère, en pleine nature — ah! lisez

(1) Jean Bernard, Préface de *Pierre Patient,* p. III.

Montauban-Tu-ne-le-Sauras-Pas! — il s'aperçut qu'il n'avait fait jusqu'alors qu'une besogne d'écolier. « Ce fut immédiat et définitif comme une évidence », a écrit Bourget au temps où il publiait ses *Premiers Essais de psychologie contemporaine* qui ont si lamentablement fini. « Il découvrit d'un regard sa propre personne, comme un amoureux qui se réveille découvre, en ouvrant les yeux, que son cœur est pris et que c'est pour toujours. Il vit la terre de ses aïeux, les gorges sauvages, l'ondoiement des feuilles des antiques chênes, l'inépuisable abîme du ciel d'où ruissellent les fécondations du soleil et des pluies, les fermes éparses, les gens et les bêtes le long de chemins, et il s'écria : « Mes Paysans ! » comme l'Enée de Virgile dut s'écrier : « Mon Italie ! » lorsque la ligne basse de la Côte se dessina sur l'horizon. Cette œuvre à exécuter, il en avait enfin la matière, il la tenait, il tenait sa vie ! Il allait écrire, non plus des impressions apprises ou imaginées, mais celles de son enfance et celles de sa race. L'élève de Baudelaire se retrouvait le fils des ouvriers du sol... »

Et voici le *Bouscassiè*, — premier en date des livres dont Cladel consentit à faire le piédestal de sa gloire — et voici la *Fête Votive de Saint-Bartholomée-Porte-Glaive*, que Louis Veuillot salue d'un « éreintement » splendide, plus élogieux que toutes les louanges, et qui permet au géant normand Barbey d'Aurevilly d'appeler Cladel *Un Rural écarlate* et de l'élever au pinacle, en plein *Figaro* — il risquait de perdre sa situation dans l'aventure — au cours d'une de ces fulgurantes chroniques que les quotidiens, tous américanisés, seraient, de nos jours, incapables d'insérer. Voici Cladel chez lui. Il y restera. Il y restera Maître. Il me semble intéressant de mentionner le *Bouscassiè* pour autre chose encore. Je laisse à la grande plume de son auteur le soin d'expliquer ce que je viens d'écrire. Lisez : « ... C'est sur les planches dont elle est formée » (la « rondine », la table rustique que Cladel avait fait venir de Montauban à Sèvres, après le décès de sa grand'tante maternelle) « que, durant les longues soirées hivernales, en 1866, à la lueur d'une maigre bougie couverte d'un abat-jour vert, lequel protégea fort peu mes prunelles obscurcies aujourd'hui, fiévreusement, en face de mon Père alité qui, contraint à l'inaction, se désolait de ses infirmités, lui, si vaillant à l'ouvrage, je composai page à page, ligne à ligne, *le Bouscassiè, ce livre qui m'a valu le pardon du chef de ma famille* que j'avais abandonné, fils ingrat (1), et dont le premier exemplaire, appliqué, selon sa volonté, sur sa poitrine raidie comme un pan de marbre, gît avec lui dans la fosse en laquelle il est couché (2) ».

(1) A propos de cette idée, lire les *Auryentys*.
(2) Cité par Judith Cladel, *La Vie de Léon Cladel*, p. 63.

Que nous importent à présent les incidents de l'existence de Cladel ? Les œuvres, les chefs-d'œuvre se succèdent. C'est *Ompdrailles-le-Tombeau-des-Lutteurs,* ce sont les *Va-Nu-Pieds,* c'est *Celui-de-la-Croix-aux-Bœufs,* c'est *Mi-Diable,* c'est *l'Ancien,* un acte en vers, puis des sonnets trop peu connus (1), *N'a-qu'un-œil* (préface d'Edmond Picard), les *Petits Cahiers de Léon Cladel, Kerkadec, garde-barrière* (préface de Clovis Hugues), *Urbains et Ruraux, Léon Cladel et sa kyrielle de chiens, Héros et Pantins* (préface de Camille Lemonnier), *Gueux de marque, Effigies d'Inconnus, Raca, Seize morceaux de littérature* et enfin, quelques éditions fragmentaires ou non définitives à part, *Juive-Errante,* roman posthume (préface de G. Dargenty, *alias* A. d'Echérac, auteur d'une étude intéressante sur *Le Baron Gros*) et, d'autre part, *La Scorpionne* (5 actes tirés d'*Ompdrailles*), *I. N. R. I.,* roman, *Xilder,* roman, et *Images versicoles,* travaux encore inédits en librairie — pour la plus grande honte de nos « faiseurs » de gloires d'abord, et, ensuite, de nos innombrables marchands de papier.

J'en aurai terminé avec la partie biographique de cette étude en rappelant qu'employé à l'Assistance publique (1870), Cladel, après avoir vu la guerre et la Commune fut, en 1875, odieusement condamné à un mois de prison pour la publication, dans l'*Evénement,* d'un article en faveur de l'amnistie (*Une Maudite*), ce qui lui fit envoyer sa démission de fonctionnaire; qu'il se maria à 36 ans avec Mlle Julia Mullem (il l'adorait comme savent adorer les simples, les purs, les volontaires, ceux qui ne se donnent qu'une fois parce qu'ils se donnent tout entiers), Celle qu'il appelait sa « ménagère », sa « *chère Mienne* », Celle qui,

---

(1) Voici l'un de ces sonnets :

Il avait sur l'échine une croix pour blason.
Poussif, galeux, arqué, chauve et la dent pourrie,
Squelette, on le trainait, hélas ! à la voirie.
Je l'achetai cent sous, il loge en ma maison.

Sa langue, avec amour épile ma prairie
Et son œil réfléchit les arbres, le gazon,
La broussaille et les feux sanglants de l'horizon,
Sa croupe, maintenant, n'est plus endolorie.

A mon approche, il a des rires d'ouragans,
Il chante, il danse, il dit des mots extravagants
Et me tend ses naseaux imprégnés de lavande.

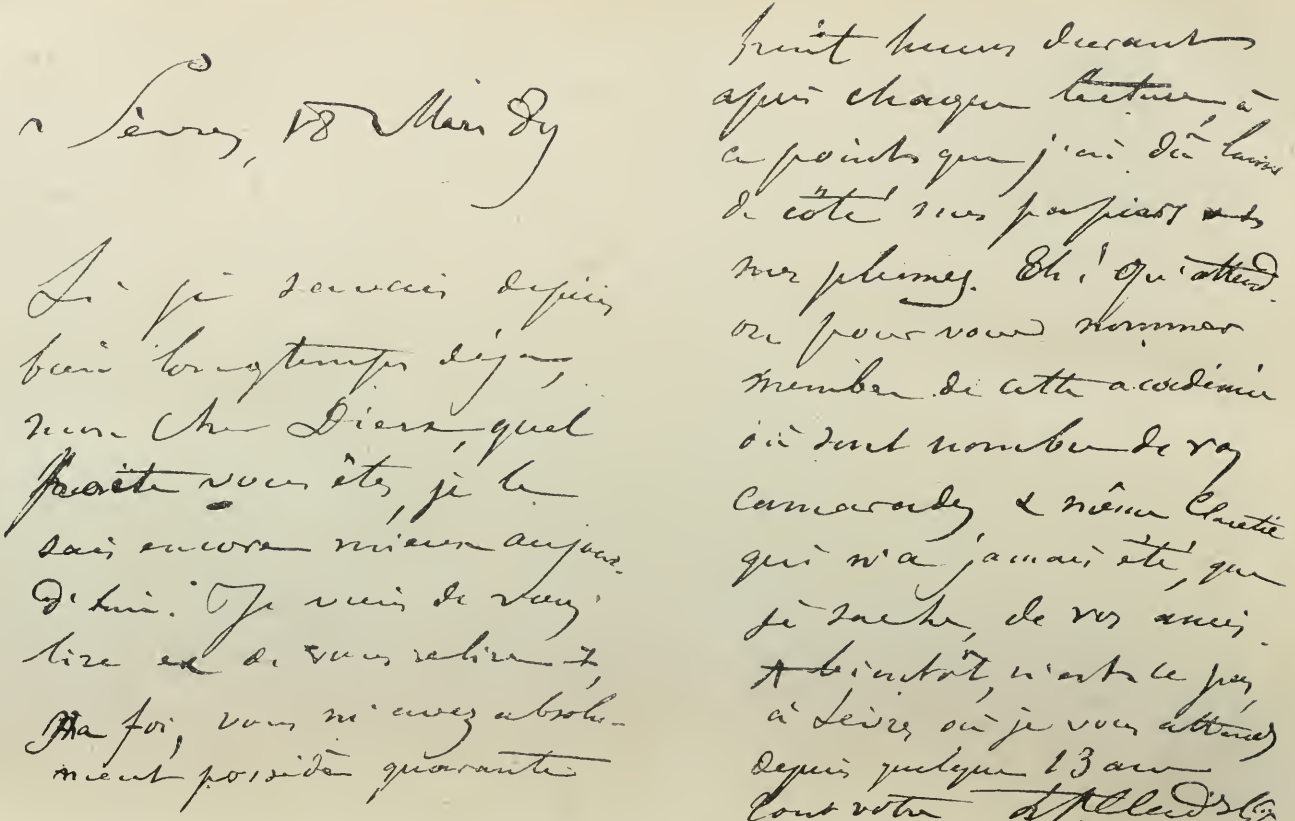
Mon âne, sois tranquille, erre et dors, mange et bois,
Et vis joyeux parmi mes prés, parmi mes bois,
Va, je te comblerai d'honneurs et de provende.

Moulin de La Lande en Quercy (avril 1865).

Une belle traduction de ce sonnet a été faite, en langue d'oc, par le poète lauraguais, Auguste Fourès. — N.

aidée de ses filles ainées (1), veille jalousement sur la mémoire du grand Disparu, cependant que le cadet, Marius, statuaire de talent, se souvenant que son père aimait, provoquait et protégeait ses graffiti de bambin voué à l'Art, modèle pieusement le monument que, bientôt, Paris érigera à la gloire de Léon Cladel ; — et en notant, entre mille détails, que l'auteur des *Bonshommes* possédait des amis littéraires de tous âges, de toutes notoriétés, de tous talents : Flaubert et Barbey, tout de suite après Baudelaire, — Edmond de Goncourt et Théodore de Banville, Leconte de Lisle, Sully-Prudhomme, de Hérédia, Léon Dierx qu'il s'étonna toujours de ne point voir à l'Académie Française (l'admirable naïf ! Comme si l'on entrait à l'Institut lorsqu'on se refuse à solliciter qui et quoi que ce soit !), Eugène Ledrain et, en général, tous les auteurs qu'on rencontrait chez son ami Lemerre — y compris Jean Lorrain, viking terrible, implacable mais bon, et surtout les familiers de Sèvres, — Sèvres où Cladel fabriquait des gloires, après avoir conquis sa notoriété à force d'énergie, de conscience et d'obstination, — les familiers de Sèvres, c'est-à-dire, sans ordre : Alphonse Daudet, Mallarmé, Huysmans, Henry Roujon, François Coppée, bien portant physiquement et moralement alors, Emile Bergerat, Ferdinand Fabre, attaché, lui aussi, à sa *matrie,* Zola, lui-même, et Carolus Duran qui peignit du plus glorieux des Quercynols un portrait vivant à souhait, — et puis Paul Heusy, auteur d'*Un coin de la Vie de Misère,* Hector France, mort récemment à Rueil, auteur de *L'Homme qui tue*, cité par Camille Delthil dans la préface de *Crête-Rouge,* Fernand Xau, fondateur du *Journal* (le *Journal* d'avant l'infiltration politique), Francis Enne, romancier de *L'Abbé Delacollonge* (mœurs cléricales), Elisée Reclus, Clovis Hugues, préfacier de *Kerkadec,* l'un des plus assidus avec Bracquemond, Rodin, Dalou, Bourdelle — le clan des artistes — puis Haraucourt, Raoul Lafagette, notre pauvre grand Rollinat, en pleine vogue, les deux Frémine, les deux Margueritte, les deux Rosny, fiers à bon droit, de leur *Nell Horn,* Henri de Régnier, discret, Adolphe Retté, toujours sectaire, mais loin de l'Eglise, Georges Rodenbach et tout le cercle belge (Verhaeren, Octave Maus, Eeckhoud, Albert Giraud, Iwan Gilkin, Van Arenbergh) dominé par Camille Lemonnier et conduit par Edmond Picard. Jean Rameau déjà frisé, Georges d'Esparbès déjà héroïque, Jean Bernard encore véhément, Octave Uzanne, Léon Deschamps, créateur de *La Plume*, Léon Riotor, Maurice Guillemot très jeune, M. Manau très digne, Gaston Stiégler, depuis journaliste et globe-trotter, Mme Georges de Peyrebrune (elle montrait déjà du talent), Eugène Morel,

(1) V. *Léon Cladel en Belgique,* par Edmond Picard. (Préface de *N'a-qu'un-Œil*).



Billet inédit de Léon Cladel au poète Léon Dierx.

Esquisse du monument de Léon Cladel
*par le statuaire Marius Cladel, fils de l'auteur d'*Ompdrailles.
(Cliché inédit.)

Mlle Georges Maldague, hésitante entre le Feuilleton et la Littérature, Emile Michelet, Jean Blaize, Paul Arène, Séverine, bien d'autres, tout l'art, toute la littérature en graine, en fleur et en bourgeon, pêle-mêle; — j'en aurai terminé lorsque, enfin, j'aurai transcrit ce frontispice (1) douloureux et viril écrit par Cladel avant le 20 juillet 1893, date de sa mort, et destiné à son œuvre complète, qu'on imprimera un jour s'il existe encore une justice en notre temps d'industrialisme littéraire et de reportage forcené :

Au Quercy,

Voici ce que j'ai fait loin de Toi que j'exècre et chéris, ô Parâtre, qui, pendant trente ans, as méconnu le meilleur de tes fils. On te la lègue, cette œuvre dont tu t'enorgueilliras quand je ne serai plus que poussière. Alors, souviens-toi de ce qu'ici je t'affirme et tâche d'avoir pour les poètes que tu produiras, sans doute, après moi, plus d'équité que tu n'en eus pour celui qui te dit à jamais adieu!

Je n'écrirai rien de plus sur l'Homme que fut Léon Cladel. Il m'importe surtout de rendre justice à l'Artiste et au Citoyen.

* * *

« ... C'est un peintre, un peintre à la plume, et à une plume trempée dans le vermillon... Le livre éblouissant qu'il publie aujourd'hui (2) n'est pas un livre fait avec les combinaisons propres à tout livre, mais un tableau plus en pied des choses, presque contondant de relief, presque poignardant de couleur. Les pusillanimes d'organisation, les vues ophtalmiques, les gens qui se croient délicats parce qu'ils sont faibles, se plaignent de la violence d'une œuvre qui, par la couleur et le style, rappelle Rubens et Rabelais, mais moi, non!... Je tiens à honneur pour M. Cladel, de lui signaler son origine et je veux qu'aristocrate en art, ce républicain en politique soit fier, comme un paon, d'avoir de tels aïeux. Peintre à la Rubens et à la Rabelais, peintre de grande nature, peintre de kermesses, de foules, de ruées, de batailles, peintre du tempérament physique le plus impétueusement débordé: M. Cladel s'est trouvé républicain... (3). »

Barbey d'Aurevilly ne fut pas seul à évoquer le souvenir de Rabelais et de Rubens à propos du talent de Cladel. Taine, en 1875, puis

(1) Cité par Mlle Judith Cladel.
(2) *La Fête votive de Saint-Bartholomée-Porte-Glaive.*
(3) Barbey d'Aurevilly, *Le Figaro.*

Edmond de Goncourt, puis, en 1909, Camille Lemonnier — le Cladel des Flandres — dans une langue saine et musclée à ravir (1), devaient reprendre, d'instinct, ce thème. Et c'est cela, vraiment, cet Œuvre contre lequel le temps ne pourra pas grand chose, cet Œuvre où rien n'est sacrifié à la mode, au goût du jour, de la veille ou du lendemain, cet Œuvre tumultueux, secoué d'aventures brutales, peuplé de zyngaris féroces, de bêtes redoutables et de décors farouches, de soleil, d'eaux et de rochers, d'arbres gigantesques, de vieillards titaniques, de rumeurs formidables et de terribles clameurs! Cladel affectionne les grandes scènes sauvages où des forces se heurtent; il y place toujours des foules et du sang. Pas un de ses livres qui ne contienne un ou plusieurs mémorables combats: c'est *Mi-Diable* contre l'Ours; *Kerkadec garde-barrière* contre Lambert Triffon, tailleur de pierres; c'est, dans la *Fête Votive,* La Bataille et ses concitoyens contre Margouylne et sa commune; c'est *Ompdrailles-le-Tombeau-des-Lutteurs,* contre Antricon-Balastor, le terrible bossu de Saint-Jean d'Angély; c'est *Pierre Patient* contre Kasber, d'autres, et, déjà, dans les *Martyrs Ridicules,* Maurthal défendant le pitoyable Fatier contre Badache et ses trente compagnons de taverne.

L'œuvre du grand Quercynol présente, en outre de ce goût pour le « morceau de littérature » et de sa touche très personnelle, une autre caractéristique générale: la recherche de la difficulté. Il fallait une rude énergie pour imaginer et traiter comme il le fit, la fin de *Celui-de-la-Croix-aux-Bœufs,* que Flaubert déclarait « tout simplement sublime » — la fuite, à la manière des isards aux abois, de Yufko devant Ziogularay, à minuit, au-delà des Trois Longs Rochers d'Op, entre les deux cimes blanches d'Axtijulz (2), — ou l'extraordinaire épilogue de *Juive-Errante* (trouvaille qui rendit Cladel si heureux!), — et je ne cite que quelques-uns de ces effets inédits et voulus dont on ne trouve l'équivalent dans aucun livre d'hier ni d'aujourd'hui. Cette nouveauté de conception alliée à un dessin de phrase très spécial mais toujours conforme aux préceptes de la grande école (Baudelaire, Flaubert, Théophile Gautier), cette phrase sonnante mais manifestant une recherche acharnée du mot propre « qui remplit l'idée comme une cartouche bien alésée remplit le canon d'un pistolet », — cela complété par un vocabulaire familier et recherché, très mûr et très vert à la fois, très traditionnel et pourtant moderne d'expression et de coloris, ne contribua pas peu à faire considérer l'auteur du *Bouscassiè* comme une énigme, comme « un étrange composé de classique et de moderne, respectueux autant que contempteur des traditions; admirateur de

(1) *Léon Cladel au pays de Rubens.* (*Comœdia.*)
(2) *Mi-Diable.*

Bossuet et fanatique de Baudelaire; ouvrier de phrases sans fin opulentes et sobres; ciseleur extravagant et sage » (1). Erreur. Le cas de Cladel est très clair. Il suffit de savoir lire. Après avoir distingué l'Artiste du Citoyen, il importe de diviser — il l'a fait lui-même, mais autrement — son Œuvre en deux parties: la partie exclusivement littéraire et la partie *volontairement* sociale. Je dis *volontairement,* car, dans son ensemble, l'Œuvre de Cladel ne traite guère que « de types et de rapports sociaux » (2). Nous nous apercevrons alors que son grand ancêtre n'est ni Baudelaire, ni Bossuet, ni, comme on l'a dit, à cause d'une seule page célèbre, La Bruyère. Félicien Champsaur, si j'ose ainsi m'exprimer, a pu écrire: « Cladel est un exalté » (3). Eh! oui! mais à la façon d'Homère! Car il faut remonter jusqu'à l'*Iliade* pour retrouver ce don d'*héroïser* la vie humaine, ce coloris éblouissant, cette simplicité majestueuse que le naturalisme, pris par le Détail, n'a jamais pu connaître à ce point. Au reste, comme pour montrer la voie aux critiques, *Ompdrailles,* dédié à Victor Hugo, *Ompdrailles,* « ce roman ou ce poème en prose comme on voudra » (4), ne s'ouvre-t-il pas, comme un palais glorieux de son portail de marbre, sur un extrait de l'*Iliade,* traduit par Leconte de Lisle? Ce n'était pas sans raison, on le voit, que Baudelaire écrivait, dès 1862: « La pénétration psychique de M. Cladel est très grande, c'est là sa forte qualité; son art, minutieux et brutal, turbulent et enfiévré, se restreindra plus tard, sans nul doute, dans une forme plus sévère et plus froide qui mettra ses qualités morales en plus vive lumière, plus à nu » (5). On peut constater par ce qui précède que l'auteur de *Raca* ne pénétrait pas seulement dans l'âme des autres. Il s'analysait et il analysait ses travaux avec passion. S'il n'a pas vu qu'il était, en somme, un poète épique, c'est que sa timidité d'audacieux et de passionné l'en empêcha. Mais son Œuvre est une épopée. A cette heure où la Littérature, pour avoir perdu sa place, momentanément je l'espère, s'abâtardit de la force au nervosisme et de la couleur franche à la nuance atténuée, l'art de cet écrivain de « coloration romantique » mais qui, malgré sa fougue, fut sauvegardé de l'excentricité par son hérédité classique, nous désigne la voie que doit suivre l'art social pour arriver à sa formule définitive. Cladel est mort à l'heure où il allait peut-être l'élaborer. J'y reviendrai. Contentons-nous, pour l'instant, de nous pencher sur le *métier* du Maître.

---

(1) A. d'Echérac.
(2) V. Léon Blum, Poinsot et Normandy, *passim.*
(3) *Le Massacre.*
(4) Léon Cladel.
(5) Préface des *Martyrs ridicules.*

Cladel au travail, c'est un peu le grand « Flau » pendant les nuits de Croisset. Il gronde, il se convulse, il souffre. Il se débat au milieu de la cohue des mots qui ne veulent pas se soumettre à l'idée ou prendre docilement, suivant le rêve de l'auteur, pour ennoblir la réalité, des allures surnaturelles. Il s'est décrit sous les traits de Maurthal — tempérament de lave: « ... Ses traits se mouvementaient, ses yeux immobiles semblaient suivre une éclatante vision, et sa main, de plus en plus fébrile, labourait le papier... La voix de Maurthal, suivant ou précédant sa plume, avait des éclats métalliques. Ce *porion* de la pensée était plus riche en courage et en sincérité que ne le fut jamais ministre libéral. Ses cheveux en désordre, tordus par une main impatiente, donnaient à sa physionomie quelque chose de farouche; autour de son front scintillait comme un rayonnement d'indépendance (1). » Tous ceux qui l'ont connu affirment que ce tableau n'a rien d'exagéré. Certes, ce styliste implacable « peinant sur la phrase comme un laboureur sur son champ », « cet amateur du beau », ce « partisan du vrai », peut étonner nos talentiers actuels qui lancent leurs volumes comme on lance une spécialité pharmaceutique. Mais c'est à cette école que les écrivains dignes de ce titre doivent venir apprendre le métier de leur art. Baudelaire répondait à ceux qui lui demandaient comment il faut faire pour devenir grand: « Il faut rester chez toi, méditer et barbouiller beaucoup de papier » (2), et Flaubert enseignait, avec sa belle outrance normannyque: « Avoir du génie c'est travailler douze heures par jour ». Léon Cladel n'oublia jamais ces principes, au point qu'Anatole France écrivit: « Il est peut-être le plus infatigable de tous les ouvriers en style ». Et si le souriant Théodore de Banville a pu dire: « Léon Cladel écrit « triste vieillard » et cela lui semble plat; il remplit une main de papier en notant les succédanées de ces deux mots « triste vieillard »; il travaille trois heures; enfin il a trouvé, il écrit « le douloureux macrobien », il n'en reste pas moins que Gustave Kahn, esprit net et critique probe, reconnaît, après avoir signalé des inégalités dans l'Œuvre de Cladel (dans quel Œuvre n'en peut-on découvrir?): « Le style de Léon Cladel est souvent tendu, il est aussi magnifique, vibrant, violent, énergique ». Ce souci du style, cet amour de la forme ne fut jamais poussé par personne — hormis Flaubert — plus loin que par l'auteur du *Bouscassiè*. Il alla parfois, dans « ce grand jeu du style, jusqu'à la gageure, remarquablement tenue, de composer des phrases de la longueur d'une page d'imprimerie — et quand même limpides ». Sa fille a dit de lui, avec justesse et clairvoyance: il était, « à l'égard de la langue, un mystique; tels le

(1) *Les Martyrs ridicules*. Edition Kistemaeckers, p. 24.
(2) *Id.* Préface.

furent les écrivains d'exception que j'ai déjà cités (1). Pour lui, comme pour eux, le style était l'exercice d'un culte et, de par ses tendances à l'excès, il s'y montrait fanatique, fanatique jusqu'à l'excès contre les hérésies grammaticales et le péché des répétitions » (2). Il atteignait, dans ce sens, jusqu'à la puérilité. A Théoules, Antide Boyer me racontait naguère qu'à Sèvres Cladel allait jusqu'à varier soigneusement la première lettre de chacun des alinéas de ses romans! Quoi qu'il en soit, et, à ce détail enfantin près, l'auteur des *Va-Nu-Pieds* (ces VRAIS *Misérables*) aura toujours raison dans les lignes que voici: « ... Selon la méthode qu'un précepteur fort sévère nous légua, *nous nous sommes appliqué de notre mieux à corriger ce livre de combat, tant au fond que dans la forme.* On y retrouvera donc la même vie, autant d'âpreté, mais *on n'y rencontrera plus ce monceau de scories qu'entraîne après soi la fonte de presque chaque page de prose et qui, viciant sinon la totalité du moins la plupart des œuvres contemporaines, leur barrent l'avenir* (3).

Enfin, il est un procédé, cher à Cladel, que je veux mettre en lumière parce qu'il touche à l'anatomie même de notre langue. Avec une mesure, une prudence et un tact parfaits, Cladel avive, colore et rajeunit le français à l'aide de vocables quercynols qui, outre la couleur locale qu'ils donnent au récit, permettent à notre littérature d'exprimer sans périphrases des choses nouvelles, de désigner d'un mot des détails particuliers. La plupart de ces vieux mots régionaux ont été dédaignés, à tort, à travers les siècles, par le français. Que nos patois provinciaux disparaissent, c'est une loi. Il est aussi vain de vouloir les galvaniser qu'il serait inutile de tâcher pour les supprimer. Mais il y a, en eux, des mots sans équivalents français (condition nécessaire à leur admission dans le langage officiel) qu'il importe de sauver. Ils enrichiront nos dictionnaires, desquels ils font partie de droit. Ils permettront aux prosateurs et aux poètes de trouver des effets nouveaux. En cela, comme en toutes choses, Cladel fut un initiateur. A ce propos, je répéterai ce que Judith Cladel a écrit, avec équité, de son père, relativement au caractère homérique des principaux livres (ceux dans lesquels il chante les athlètes, les meuniers, les toucheurs, les réfractaires et les tâcherons de son pays — tous ces formidables farauds quercynols, ses ancêtres et ses pairs): « C'est la découverte

(1) Flaubert, Barbey d'Aurevilly, les Goncourt. — Cladel reste « de ces classiques singuliers et comme souterrains qui sont la véritable vie de la littérature française ». (Rémy de Gourmont.)

(2) Judith Cladel, *La Vie de Léon Cladel*, p. 173.

(3) *Les Va-Nu-Pieds: Deux Mots.* Edition de Charpentier, 1881. Ce livre était écrit depuis près de dix ans lorsque Cladel, le trouvant au point, le livra aux éditeurs. — N.

nouvelle d'une source disparue qui revient à la lumière en retrouvant le terrain favorable. »

* * *

Cladel ne fut pas seulement un grand Artiste. Il fut un grand Citoyen. Je terminerai sur cet aspect de cet admirable exemplaire d'Humanité.

Il disait à Edmond Picard, durant son séjour en Belgique:

— La Forme! Il y a un âge où on ne voit que ça!...

Il est indéniable que le souci de la forme le hanta dès ses premières pages pour ne plus l'abandonner. A ce signe, on reconnaît l'Artiste. Le cœur de Cladel ne pouvait se contenter de cela. A une époque de hasard, de jeu, d'agiotage et de trafic « où, selon Aurélien Scholl (1), la société était un comptoir faisant l'escompte de toutes les passions mauvaises », le poète des *Auryentys* cherchait déjà, en prose, le premier, ce qu'Eugène Manuel devait trouver le premier aussi, en poésie, mais plus tard: la voie de l'Art Social. A toutes les époques de son existence, l'admirable et probe Quercynol ne cessa de s'encolérer intarissablement contre l'inégalité sociale, l'hypocrisie universelle et la fourberie politique. Ecoutez, là-dessus, sa fille: « Sa construction mentale lui faisait voir toutes choses en ligne droite; le bloc de ses convictions politiques, une fois formé, ne bougea jamais. Il avait la rigidité de vision et le sentiment de l'absolu dont la nature doue ceux qu'elle destine à l'établissement d'une doctrine. Ni les détours de l'évolution, ni les contradictions de l'Histoire et de la logique humaine, ni même le souvenir de ses premières croyances (2) n'entamèrent le métal de sa foi civique que symbolisait parfaitement le glaive des armes républicaines » (3). Sa philosophie fut toujours celle d'un homme des champs rêvant de justice intégrale, celle d'un de ces croyants de Quatre-Vingt-Neuf, substituant, par une sorte d'automatisme résultant d'une ancestralité soumise aux dogmes depuis toujours, la foi révolutionnaire à la foi catholique. A cet égard, il m'apparaît tel qu'un archange brandissant, comme un glaive de flammes, son style devant l'Age d'Or laïque conçu par les libertaires de sa génération, qui furent de farouches, poétiques, braves et bons grands hommes (incapables d'admettre des tâtonnements, des essais, même parfaitement

(1) *Les Gens tarés.*

(2) On sait que Cladel, ancien séminariste, connut, comme beaucoup d'hommes de sa génération, une crise de religiosité. — suite de l'intoxication héréditaire qui provoque actuellement plutôt l'irréligion violente que la sereine *areligion* vers laquelle nous devons tendre. — N.

(3) *La Vie de Léon Cladel,* pp. 40-50.

loyaux, de la part des gouvernants), un peu trop dédaigneux des nécessités économiques et remplaçant l'habileté par la force. La lecture de *Pierre Patient* montrera mieux que toutes les dissertations le mécanisme de la pensée de Cladel et sa ruée d'illuminé superbe vers la Cité Future. Bien qu'il ait constaté que « *89 n'a libéré que le bourgeois* », bien qu'il ait écrit, dans sa *Réponse à Louis Veuillot* (une des pages les plus vibrantes, les plus clairvoyantes et les plus généreuses de toute la littérature française, — là, il plaidait sa propre cause et il en connaissait les menus détails pour le avoir vécus —), bien qu'il ait écrit, dis-je: « Si la Révolution a tout fait pour le tiers, une caste dans la Nation, elle s'est préoccupée assez peu de la nation proprement dite, ouvriers et paysans, et ces derniers, qui sont la majorité du peuple, attendent encore l'émancipation radicale qui fera d'eux ce qu'ils doivent être: des hommes, des citoyens » (1) — ce qui nous trace, aujourd'hui encore, notre devoir, — Cladel ne doit pas être considéré comme un praticien de la sociologie. Il n'aurait jamais pu se plier aux exigences souvent terribles mais inévitables de la politique effective, pas plus que Benoit Mâlon, par exemple, son collaborateur à la *Revue Socialiste* de 1885, ou que Charles Fauvety — ou bien il aurait pu être un parlementaire admirable, comme Clovis Hugues, — « deux têtes dans le même bonnet phrygien » (2), mais sans influence réelle. Il est un grand citoyen parce qu'il demeure l'un des plus puissants mystagogues de la religion libertaire, transition qui amènera le règne de l'Humanité Libre. Ah! pourquoi la Mort ne lui a-t-elle pas permis d'écrire son *Paris en travail?* Il portait ce livre en lui depuis toujours. Il le considérait comme son ouvrage capital, comme son expression complète et définitive. Il disait à Edmond Picard, au moment où il achevait *Urbains et Ruraux*:

« Ma carrière littéraire n'est point finie. Je veux vaincre... C'est ma dernière étape avant d'arriver à *Paris en travail :* ceci emportera la place ou elle est inexpugnable ! Oui, c'est alors que je saurai définitivement si pour moi, si pour d'autres, *dans le roman contemporain, l'union de la forme artistique et de la thèse sociale,* sinon ouvertement exprimée, au moins sortant de l'œuvre par une irrésistible expansion, *est possible sans rien enlever à la puissance du beau* ».

La preuve est faite. Notre génération a accompli des tentatives et le chef-d'œuvre est déjà venu: c'est *Sous le fardeau,* de J.-H. Rosny que je suis heureux de considérer comme nos maîtres et fier de saluer du titre d'amis.

---

(1) *Le Paysan.* Préface de *la Fête votive,* XL.
(2) CLOVIS HUGUES, Préface de *Kerkadec,* XXXIII.

Un aspect de la maison habitée à Sèvres par Leon Cladel.

(Photographie inédite.)

Or, si nous n'avons pas eu l'œuvre elle-même le devoir nous reste de nous employer à ce que le souvenir du *Paris en travail*, si cher au cœur de Léon Cladel, ne soit pas enterré avec sa dépouille. Au-dessous du massif de ses tomes aussi solides que les rocs du Quercy et sous sa signature fulgurante comme la foudre, nous tenterons d'imaginer, en plein ciel, l'admirable beffroi qu'il voulait construire, — le beffroi géant d'où les cloches de son verbe auraient pu lancer à travers l'avenir leurs tocsins de justice et de vérité. M. d'Echérac (G. Dargenty), l'un des rares intimes à qui le fils de Montauban-Tu-Ne-Le-Sauras-Pas confiait ses projets, nous renseigne dans un beau style: « Jamais il ne prit son parti des choses avec cette bonne philosophie qui d'ordinaire accompagne les cheveux blancs et jamais, surtout, quoiqu'il eût été des leurs, à ceux du 4 septembre il ne pardonna leur scepticisme de gouvernement. Comme il avait la candeur et l'intégrité d'un croyant ils lui inspirèrent d'abord de l'étonnement, puis de la rage, puis du dégoût.

Et quand, à force de voir se lever les aurores claires, toujours finalement suivies de crépuscules fangeux, il eut compris qu'aucun espoir ne restait ; quand il fut bien convaincu que l'heure du peuple ne sonnerait jamais, un féroce besoin le prit de démasquer les imposteurs et de les clouer au pilori. Sa Némésis devait porter le titre de *Paris en travail.* »

On sait que *Pierre Patient* fut écrit à la gloire de Gambetta, comme *Crête-Rouge*, jailli, d'un trait, du cerveau volcanique de Cladel pendant la guerre. Cladel, déçu par l'opportunisme inattendu de Celui qu'il adorait lorsqu'il était encore l'OUTRANCIER, ne publia *Crête-Rouge* en volume qu'en 1880, sur les vives instances de son ami Camille Delthil.

M. d'Echérac poursuit : ... « On y aurait vu la France mourant des turpitudes de l'Empire, tandis qu'une nausée grandissante hâtait l'heure de la liberté. Puis c'était l'Année Terrible, la réaction, la lutte, le triomphe, l'avènement de ses amis, puis le recommencement éternel des mêmes choses, la faillite aux promesses, la duperie du prolétaire et son aveuglement, son désespoir, sa vaine révolte. Ah ! quel livre eût surgi de cette indignation ! Ecrit dans cette langue de feu qui lui était familière, en quelles pages incomparables n'aurions-nous pas vu défiler, sous le fouet, les hâbleurs, les tripoteurs, les concussionnaires, vermine acharnée sur la carcasse de la République et c'eût été une délectable série de soufflets sur toutes ces joues d'Iscariotes. Les masques violemment arrachés eussent laissé les faces à nu, cibles honteuses et blêmes, criblées de pommes cuites, par ce peuple toujours confiant, toujours pipé, auquel, lui, Cladel, n'avait jamais rien demandé, dont il n'avait jamais rien reçu, parce qu'il fut un des seuls à l'aimer pour lui-même. Voilà ce qu'aurait été ce vaste pamphlet. » Je crois que dans ce vibrant exposé, M. d'Echérac omet ce que je considère comme le principal. Léon Cladel n'aurait pas consenti, dans cette fresque immense qui devait être le résumé de toute son existence de travail, d'observation, d'actes personnels et de combats civiques, à ne faire œuvre que d'artiste et de pamphlétaire. Lui, l'ancien croyant devenu païen, le panthéiste éperdu, l'ennemi des tyrans de toutes sortes, le défenseur (et non le flatteur) des ouvriers et des paysans, lui, le quasi-chauvin de 70 était devenu, dès avant 1880, un philosophe humanitaire qui (dans la préface dont il orna comme d'un superbe fronton *l'Homme qui tue* d'Hector France exilé) rêvait de fraternité internationale et de République universelle. Après des pages crépitantes, avec la savante gradation d'effets qui fut un de ses procédés favoris, il eût, certes, ouvert une brèche dans l'avenir pour nous désigner d'un geste les horizons souhaités. La Gueuse-à-la-Faulx ne l'a pas permis.

Mais tel que nous le possédons, inégal et inachevé, l'Œuvre de Cladel suffit pour assurer la gloire de son auteur. Son meilleur bio-

graphe a pu dire que ses franchises et ses révoltes furent exprimées, *pour son temps* — hier !... mais nous progressons si vite ! (et si lentement à la fois) — dans une forme tellement raffinée que « passant par delà le sentiment de la foule, sa pensée ne pouvait guère être appréciée que des gens d'intelligence aiguisée mais, souvent, de trop molle conscience à qui elle était suprêmement désagréable. Plus tard, on s'étonna tout de même, quand, après sa mort, éclatèrent le scandale du Panama, celui du trafic des décorations et tant d'autres maladies nationales, de cette prescience ». Eh oui ! certes, dans le domaine des idées comme dans le domaine de l'Art, le talent de Cladel est de ceux, rares, qui peuvent attendre. Le temps est le grand justicier. Quelques-uns des livres du célèbre Quercynol, fixateur du passé et prophète du futur, se classent déjà par leur valeur intrinsèque et aussi par leur tendance. Pendant que tant de ses contemporains qui le raillaient ou le dédaignaient, eux riches et sans scrupules, favoris des puissants du jour et des belles de nuit, « chiens couchants qui se prenaient pour des lions couchés » parce que, pauvre et fier, il peinait, à Sèvres, encouragé par le sourire de sa femme, la bonne humeur de ses enfants et réjoui par les prouesses de sa kyrielle de bêtes — pendant que tant de ses contemporains voient leurs œuvres s'abîmer dans l'oubli, les livres de Cladel résistent aux épreuves que la postérité leur fait subir. Montant de plus en plus dans l'estime des lettrés, elles prennent place entre les chef-d'œuvre de Flaubert et ceux de d'Aurevilly.

Il a écrit pour les artistes et pour le peuple, il s'est débattu dans l'étreinte double des réalités sociales et du souci de la forme, il n'a jamais perdu de vue, selon l'expression ailée de Clovis Hugues, « que chaque ligne tracée sur le papier s'achèvera peut-être en sillon lumineux tracé dans le cerveau d'un homme », qu'il y avait quelque part, loin de lui, « dans l'atelier, dans la rue, partout, des enfants dont il faudrait faire des citoyens, des jeunes filles dont il faudrait faire des épouses et qu'il n'avait pas le droit de fêler ces innocentes et charmantes têtes-là », il s'est rendu solidaire par son œuvre, forme du grand combat humain, des malheureux et de tous les gens sincères. Il a fait tout son Devoir. Il a vécu comme il est beau de vivre. Il s'est donné âme et corps, tout, à l'Art et à l'Humanité.

Dans l'histoire de notre littérature, après les âges plus ou moins classiques pendant lesquels les auteurs n'écrivaient qu'avec leur pensée, avec la partie supérieure et toute intellectuelle de leur être, une génération surgit qui ne fut ni si délicate, ni si platonique. Alors, comme je le disais au début de ce travail, la personne de l'écrivain, son organisation tout entière s'engagea et s'accusa dans ses œuvres. De cette génération glorieuse que Sainte-Beuve connut et de laquelle il a dit qu'elle n'écrivit pas seulement avec sa pensée mais « avec son sang et

ses muscles », Léon Cladel reste le représentant le plus complet. Ce n'est pas un mince titre de gloire.

GEORGES NORMANDY (1).

Vaucottes-sur-Mer et Voudenay-Viscolon, août, septembre 1909.

(1) Reproduction autorisée pour les publications ayant un traité avec la Société des Gens de Lettres.

Œuvres de Georges Normandy

La Poésie sociale contemporaine (épuisé).
L'Heure qui passe, préface de CLOVIS HUGUES, 3 fr. 50.
Jean Lorrain. Son Enfance, sa Vie, son Œuvre, 3 fr. 50.
La Question catalane, 1 franc.
Articles de Paris. Horizons de Province. 3 fr. 50.
Mademoiselle Myriane, gommeuse, 0 fr. 60.
Le Nu à l'église, au théâtre et dans la rue, préf. de GUSTAVE KAHN, 3 fr. 50.
L'Honnête Homme, un acte en prose.
Le Poison de la Riviera, roman (en préparation).
Madame de Pompadour (sous presse), 0 fr. 60.
La Foi nouvelle, poèmes, 3 fr. 50.
Le Panier à salade (Masques et visages de Paris et d'ailleurs, 1908-1909).
Potins et Pantins de la Riviera, 1 franc.
Les Poètes libertins, 1 franc.

En collaboration avec M. C. POINSOT:

La Mortelle Impuissance, 3 fr. 50.
La Faillite du Rêve, 3 fr. 50.
Les Titans vaincus (sous presse).
L'Echelle, roman contemporain, 3 fr. 50.
Tchérikof, roman historique, 0 fr. 40.
Les Vautours, roman historique, 3 fr. 50.
Mâles, 3 fr. 50.

Amours, 3 fr. 50.
Anarchistes, trois actes en prose, 1 franc.
Le Congrès des Poètes (épuisé).
Sur les Tendances de la Poésie nouvelle (épuisé).
Le Roman de la Vie (épuisé).
Antide Boyer, essai de biographie sociale (épuisé).
Les Poètes sociaux, 1 franc.
Les Poètes patriotiques, 1 franc.
Les Vaincus, trois actes en prose, 0 fr. 50.

En collaboration avec E. Lesueur :

Ferrer, avant-propos d'Alfred Naquet, 3 fr. 50.

IMPRIMERIE COOPERATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

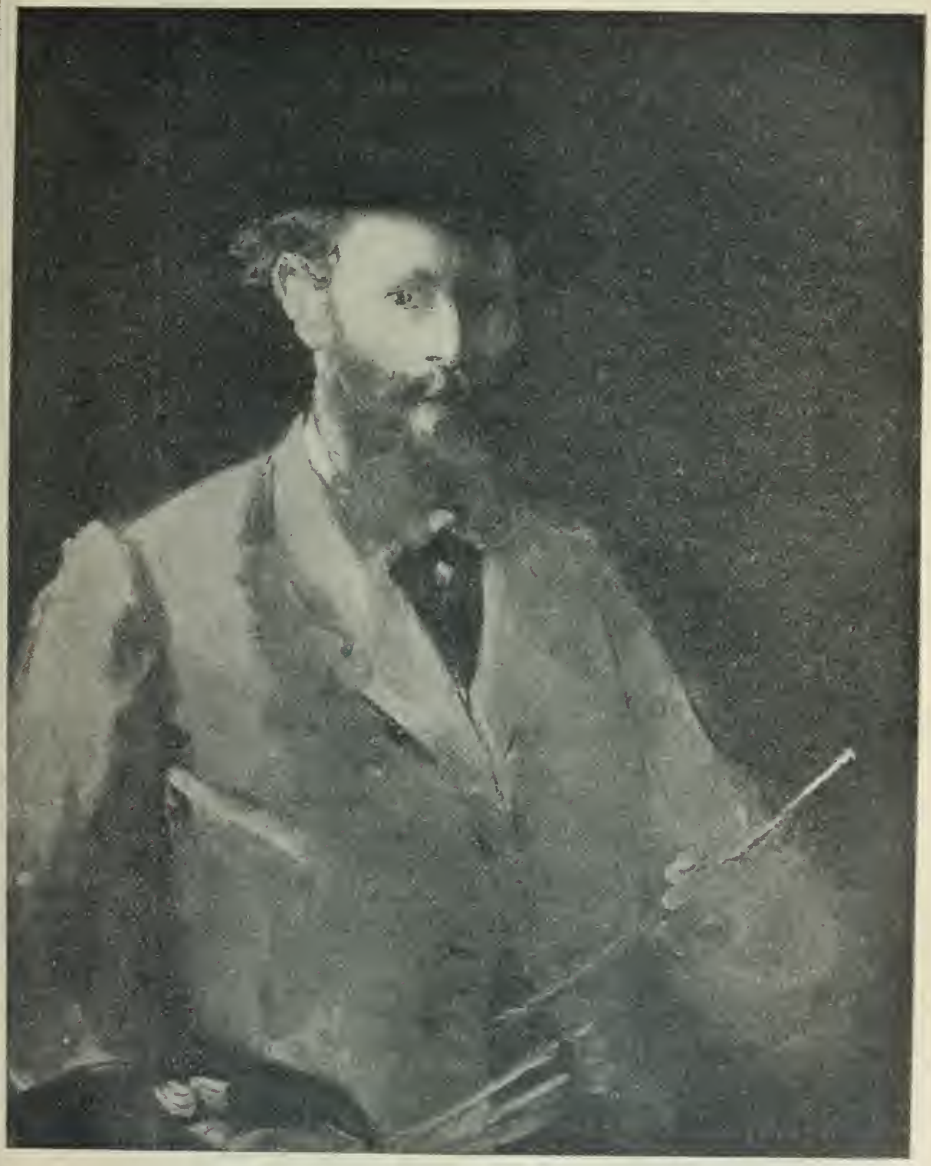
Le Gérant: Ernest Reynaud.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 19
= *15 Décembre 1909* =

Portraits d'Hier

Édouard MANET

Par CAMILLE DE SAINTE-CROIX



Édouard Manet, par LUI-MÊME.

Phot. DRUET.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Études sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Paul Signac
Georges Pioch	Gustave Hervé	L. et M. Bonneff
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	A. Delannoy
Mme Hubert Lagardelle	Manuel Devaldès	Paul Cornu
Gaston Syffert	Miguel Almereyda	Dispan de Floran
Amédée Dunois	Raymond Darsiles	Victor Dave
A. Silvestre	Han Ryner	Gabriel Clouzet
Adrien Waseiges	J.-G. Prod'homme	Georges Normandy
Camille de Sainte-Croix	Roubanovitch	M.-C. Poinsot, etc.
Elie Faure		

NUMÉROS PARUS

PREMIÈRE SÉRIE :

Emile Zola, par Victor Méric. — **Puvis de Chavannes**, par Léon Werth. — **Beethoven**, par Georges Pioch. — **Henrik Ibsen**, par François Crucy. — **Honoré de Balzac**, par Manuel Devaldès. — **Bakounine**, par Amédée Dunois.

DEUXIÈME SÉRIE :

Baudelaire, par Gaston Syffert. — **Jules Dalou**, par Paul Cornu. — **Gustave Flaubert**, par Henri Bachelin. — **P.-J. Proudhon**, par Maurice Harmel. — **Gustave Courbet**, par Maurice Robin. — **Gœthe**, par Raymond Darsiles.

TROISIÈME SÉRIE :

Pierre Dupont, par G. Clouzet. — **Pelloutier**, par Victor Dave. — **A. de Vigny**, par Han Ryner. — **Michelet**, par Elie Faure. — **Verlaine**, par A. Waseige. — **Léon Cladel**, par G. Normandy.

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Chaque série coquettement brochée, **1** fr. **50**, franco

Paraîtra le 1er janvier : **VICTOR HUGO**, par Georges Pioch.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	**6** fr. »	*Un an*.....	**8** fr.
Six mois (12 numéros)..	**3** fr. »	*Six mois*	**4** fr.
Trois mois (6 numéros).	**1** fr. **50**	*Trois mois*.....	**2** fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "

à H. FABRE, 20, Rue du Louvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Édouard Manet

A mon ami Maurice Robin.

Une émotion qui n'est pas d'hier! Elle date de 1875.

J'étais élève de Seconde au lycée Fontanes, et je touchais à mes quinze ans.

Un matin, le garçon de classe me remit, à mon arrivée, une importante enveloppe qui venait d'être déposée chez le concierge de la rue du Havre, à destination du gamin que j'étais.

Le tambour d'appel n'avait pas encore roulé. Je courus à mon pupitre, devançant l'entrée en étude de mes camarades et du professeur; puis, tout rouge de pressentiments joyeux, je fis sauter les cinq cachets qui fermaient le pli... C'était bien ce que j'ambitionnais, depuis trois longs jours, sans oser l'espérer vraiment : la réponse d'Edouard Manet à l'envoi d'un sonnet! — Une photographie du *Bon Bock,* avec dédicace signée.

Et voici comment cette glorieuse aubaine m'était advenue.

... Mes parents habitaient alors le haut de la rue des Martyrs, et mon itinéraire quotidien de demi-pensionnaire me faisait passer, pour l'aller et le retour, par le boulevard de Clichy et le quartier de la Trinité.

Or, les jours d'été, dès quatre heures et demie, sur la terrasse du fameux café de la Nouvelle Athènes, au centre du rond-point Pigalle, je pouvais quotidiennement observer un groupe de jeunes hommes assis et suçant des apéritifs, — tous reconnaissables à des coupes de vestons spéciaux, cravates bouffantes et chapeaux-cloches.

Et c'était toujours entre eux la même gesticulation vive des discussions d'idées toutes chaudes.

A ces remontées du lycée, j'avais pour habituel camarade de chemin,

un grand garçon, de deux ans mon aîné, externe de philosophie et neveu d'un sculpteur montmartrois.

Il connaissait la plupart de ces peintres de la Nouvelle Athènes pour les avoir vus en visite dans l'atelier de son oncle.

— C'est des « impressionnistes », m'expliquait-il.

Le mot, alors dans sa primeur, ne courait guère encore les lycées ; et, petit bonhomme curieux, cela m'intéressait de connaître déjà, et de vue, des artistes d'une espèce quasi-inédite.

Mon camarade me citait quelques noms.

— Zandomeneghi, Caillebotte, Michel de L'Haye, Paul Pouce, Paul Vogler, Hawkins, Jolibois dit La Pomme, Forain, Flornoye, Pissaro, Lépine, etc., etc.

Les livrets du Salon annuel ne m'avaient appris à connaître aucun de ces artistes, qui vivaient en marge des Expositions universelles et dédaignaient la chasse aux médailles.

Leur aspect me plaisait infiniment ; et sans rien connaître d'eux, j'imaginais indistinctement dans leur groupement une élite de héros d'art, merveilleusement attirante.

Un samedi soir, dans la traînasserie d'une veille de congé, comme nous passions et repassions, le camarade me désigna soudain un « monsieur » très bien, portant élégamment chapeau melon, jaquette bleue et barbe soignée.

Ce gentleman de parfaite allure bourgeoise, correct et bien mis, sans plus, avait sauté d'un fiacre pour venir au groupe de la terrasse, distribuer quelques poignées de main, échanger d'affectueux et rapides bonjours. Puis, sans s'être assis, il remonta en voiture et disparut par le tournant de la rue Duperré.

Rien de remarquable en cette apparition sitôt disparue.

— Ce n'en est pas un, d'impressionniste, celui-là! poussai-je au camarade.

Il se redressa, supérieur et condescendant.

— Non, mon vieux! Mais c'est plus épatant encore... C'est Manet.

... Manet! Edouard Manet!

Cette fois, ce nom, mieux connu, sonne quelque chose de plus précis à mes oreilles de quatorze ans. Certaine querelle à son sujet, chez moi, en famille, entre mes parents et des amis, le soir du dernier vernissage au *Palais de l'Industrie*, me revenait à la mémoire.

Avoir vu, de ses yeux *vu*, un homme dont on parle tant, publiquement, voilà un événement qui compte dans les annales d'une cervelle de potache!

Le jeudi suivant, toujours sur les indications du camarade, je trouvai moyen de courir chez un marchand de tableaux de la rue

Lepelletier, où toute une série des premiers « Manet » se trouvait en dépôt.

J'y vis le *Buveur d'absinthe,* le *Chanteur espagnol,* le *Vieux musicien;* et je sentis que la peinture serait une chose que j'adorerais, — quand je la verrais ainsi.

Le soir même, tout chaud d'enthousiasme, que je gardais pour moi, dans ma chambre de lycéen, je fabriquai quelques vers puérils, et le lendemain, risquant un crochet à mon départ du matin, j'allai porter mon pli chez le concierge de Manet, dans le quartier de l'Europe.

Je n'en attendais pas grand'chose.

Or, contre tout espoir, il m'advint ce que j'ai conté tout à l'heure. Mes petits vers avaient amusé le bon maître, qui récompensait ma hardiesse écolière par l'envoi, en pleine classe, d'une photographie dédicacée et d'un mot charmant m'invitant à le venir voir.

Ce fut pour le jeudi d'après.

Dans l'atelier de la rue de Saint-Pétersbourg, si moderne, si peu *bric-à-brac,* où Manet vivait et travaillait, avec un chic de correction britannique, quand on introduisit le gosse maigrichon, broussailleux et candide que j'étais, l'aimable homme me serra la main, marqua qu'il me prenait au sérieux et que mes quatorze ans ne le poussaient pas à la blague.

— Alors, mon enfant, vous voulez lâcher vos classes?... Vous voulez faire de la peinture?... Déjà?

— Mais non... mais non... je veux... je voulais... vous connaître... Pas plus!

— Ah!... Hé bien... mais alors...

Et son geste indiquait déjà que nous n'avions pas grand'chose à nous dire.

Mais il se ravisa: « — Attendez-donc... Restez un peu... Causons! » Et, dans l'instant, il me montra un grand intérêt. Sans doute se sentait-il allégé de l'appréhension d'avoir à sermonner un enfant à mauvaise tête, à le renvoyer, désabusé et morigéné, vers ses devoirs scolaires et familiaux.

Très en train, d'abondance, comme à un vieil ami, il me parla de ce que devaient contenir pour toute intelligence en formation, ces deux mots: l'Art et l'Etude.

Assez semblable au « Manet à la Palette » de la collection Pellerin, en veston jaune et chapeau mou, assis, face au jour, devant moi debout, il offrait à ma contemplation fervente un haut front lisse, basé sur une barrière de sourcils où s'enfonçaient les yeux dans un froncement observateur, — un nez droit, large, ferme, et la bouche forte et fine dans les broussailles de la moustache soignée, de la barbe

longue, mousseuse et partagée. Il avait à la main un crayon et un block-notes ; et, tout en discourant, il traçait des traits rapides.

Après une bonne heure de causette, il m'offrit un bibelot et me congédia en m'invitant à le revenir voir, comme cela, le jeudi matin, puisque mes parents me laissaient sortir si facilement.

Et ce fut tout.

J'avais bien osé venir.

Je n'osai pas revenir.

* * *

Dix ans plus tard, un cher compagnon de ma seconde jeunesse, qu'une maladie brutale et féroce faucha en pleine croissance de génie, et dont il ne subsiste que quelques esquisses magistrales accrochées à des murs d'amis, chez Forain, chez le Dr Duchastelet, chez moi-même, — ce fin et puissant Paul Pouce, qui ne put que donner la mesure d'un croquiste incomparable, — me montra un album de menus dessins, à lui donné par Edouard Manet, mort depuis, et près duquel il s'était précédemment quelque peu exercé, avec Toulouse-Lautrec, — avant que tous deux hantassent l'atelier de Forain, au faubourg Saint-Honoré.

Or, cet album, c'était le propre block-notes que l'auteur du *Bon Bock* tenait en mains, le fameux jeudi matin de ma visite. Je le reconnus à ceci qu'en vingt pages j'étais là crayonné sous toutes les faces, en croquades sommaires, avec mon veston court, mon col marin et mes cheveux sur le nez ! Et je compris alors tout à fait pourquoi le Maître m'avait parlé avec tant d'abondance et d'attachement.

L'apparition de ma frimousse parigote et précoce l'avait intéressé et lui avait semblé bonne à noter pour quelque prochaine composition.

Et c'est dans ces vues, sans doute, qu'il m'avait si longuement entretenu de mille choses, sans que je m'en aperçusse, tant son crayonnage avait été rapide et discret ; il m'avait fait poser... *poser,* dans la totale acception du mot.

* * *

Hé bien... non, pourtant ! On ne parle pas une heure durant, à un gamin, uniquement pour le tenir en pose.

Tout en prenant lestement, sans que j'y prisse garde, ces croquis de mon menu personnage, Manet m'avait dit des choses si substantielles et si profondes que, trente ans plus tard, elles vivent encore dans mon esprit et qu'elles y sont demeurées le principe du meilleur de mes convictions d'art.

Un mot m'avait surtout pénétré:

— On n'est pas un artiste, m'avait-il dit, quand on n'est pas un Primitif !

Et le long développement qu'il donna à cet aphorisme contenait certainement le fond de sa pensée, si juste et si personnelle.

« Un Primitif ! »

Il faisait tenir dans ce terme toute sa définition du génie.

A toute époque, le génie ne se révèle qu'à l'heure où *chez un Primitif* se manifeste un *sens* rebelle à tous les courants du Vulgaire. Tout artiste qui se signale par un trait imprévu, peut prétendre à compter comme un *Primitif*, à son moment. Les impulsions inventives, les signes supérieurs ne surgissent que si quelque initiateur est apparu.

Est-ce dire que l'Evolution qui prétend le continuer, souvent plusieurs siècles durant, soit un mouvement inutile? Non!

Si l'Effort premier est seul magistral, il ne s'impose, il ne se consacre que lorsque tout ce qui pourrait en être déduit s'est effectué sur sa trace.

Mais quand, après le Maître, l'Ecole a évolué, cette évolution recule à sa place, au second plan, dans les pénombres grises de l'Histoire, pour ne laisser reparaître souverainement rayonnante que l'Œuvre initiale, — l'œuvre du *Primitif!*

Seules portent ce cachet souverain les *impressions* des grands Instinctifs conscients, qui ont créé par nécessité personnelle, par nécessité innée d'effectuer ce qui, avant eux, n'avait pu être que pressenti, — ce qui, après eux, ne pourra être que banalisé et déformé.

La chronologie des chefs-d'œuvre n'est pas une histoire de développements commencés par un chef d'Ecole et accrus par ses disciples.

Ces disciples, ces écoliers, n'ont pas, naturellement, l'optique assez aiguë pour percevoir que le geste qui les endoctrine demeure inégalable.

Autrement ils chercheraient d'autres points de départ et deviendraient, à leur tour, dans d'autres voies, d'autres primitifs.

Organisés pour recevoir un enseignement démontré mais non pour en susciter un qui soit différent et nouveau, ils montrent trop souvent la présomption de pouvoir faire, en leur maturité, mieux que le Maître, étant venus après.

Ils s'imaginent avoir été bien placés, si près de lui, pour observer, en lui, des lacunes remédiables.

Les moins sages se démènent alors en des complications de perfectionnements illusoires, de surenchérissements faciles et vains.

Ils s'égarent tantôt en des micrographies de métier, tantôt en des préciosités exaspérées de métaphorismes enfantins. Ils y dépensent

des volontés de talent, des intensités de labeurs, toujours avec ce désolant résultat de superfluité.

Car, s'il subsiste quelque apparence de lacune à l'effort d'un vrai Créateur, ce n'est pas l'ingéniosité, sans génie, de l'Ecole qui la comblera. S'il reste un progrès appréciable à réaliser sur les principes d'un Maître, ce n'est pas la prétention des disciples montés en grade qui fera ce progrès.

Ce sera un autre Effort venu d'autre part, sans contact héréditaire avec le précédent, — et distinctement suscité par une autre illumination personnelle, devant quelque autre aspect de cette toujours vivante inspiratrice, — la Nature.

Le Génie roule son torrent vers l'Infini, à travers les Ages. Si le torrent devient fleuve, son ampleur n'est pas faite d'un grossissement interne de son courant, de sa *tradition* déduite et professée. S'il s'accroît, c'est par l'afflux d'autres torrents issus d'autres sources et joignant leurs masses nouvelles à la masse des progrès acquis. L'Ecole, les Disciples, ne savent tout au plus que capter, bifurquer, canaliser industrieusement, sans fécondité propre. Leurs assimilations ou leurs divergences s'évanouiraient en des stagnations, en des desséchements, — si la vitalité dérivée du jaillissement originel n'y persistait plus. C'est leur sort le plus fréquent. Ou bien, à bout d'impulsion, ces émancipés présomptueux recourent à la suprême ressource de rejoindre leur lit d'origine et de s'y reverser par ces efforts de retour qui sont les régressions d'Ecole et qu'on appelle complaisamment, à l'Institut, des Renaissances.

*
* *

Or, par un jeu du Sort et de l'Art, il se trouve précisément qu'entre les sept ou huit grands peintres Primitifs du XIX^e^ siècle français, Edouard Manet est peut-être le seul à jouir de ce privilège, presque unique dans l'Histoire, d'avoir été l'initiateur d'une conception qui, après vingt-cinq ans, non seulement ne connaît pas, chez ses continuateurs, la décadence, ni le déclin, — mais qui, au contraire, se poursuit par une suite admirable de progressions incessantes. Si l'Idée d'Ingres va, en dégringolant, d'un Flandrin à un Cabanel, si le coloris de Delacroix se vulgarise dans Henri Regnault et Benjamin Constant, — se glace et se fige dans Bonnat et Jean-Paul Laurens ; — si Daumier, le plus puissant caractériste de tous les temps, laisse après lui une fâcheuse traînée de caricaturistes biscornus ; — si Puvis de Chavannes, si simple, si juste et si suggestif, voit sa noblesse se parodier en des fantasmagories creuses de soi-disant peintres idéalistes, sans idée et sans peinture, — si la grâce de Corot et l'énergie de

Courbet ont engendré des maniérismes, — il en est autrement de la lignée de Manet.

Cette lignée, c'est l'Impressionnisme; et là, point de décadence.

L'Impressionnisme, c'est la voie ouverte, pour toute une suite très longue d'années toujours fécondes aux plus intelligentes recherches, aux plus sérieuses pénétrations, où puisse s'exercer le génie moderne des peintres doués. Et cette heureuse fortune de n'avoir été jamais compromis, en son principe, par ceux qui lui doivent tant de clarté, — cette heureuse fortune est faite de ceci que, s'il fut un briseur de vieilles formules et un défricheur de voies nouvelles, Edouard Manet par la variété de ses intuitions, de ses dons, de ses goûts et de ses inspirations, dédaigna toutes limites et ne borna ses vues à aucun horizon défini. S'il admira religieusement Lenain, Chardin, Daumier, Goya, Vélasquez, Rembrandt, Constable, Bonnington, Tintoret, Thurner, Franz Hals, Peter de Hoogh, Mantegna, Luini, Caravage, Andréa del Sarto, Giorgione, ce ne fut point pour se faire un tempérament à l'image de tel ou tel de ses héros, mais bien pour se dire:

« Chacun de ces maîtres fut un original chercheur et un magistral réalisateur. Cherchez à votre tour, non pas d'après eux, mais comme eux; et si vous avez une raison d'être, une originalité et un caractère, votre travail vous mettra à leur niveau. »

Il ne décréta pas l'Impressionnisme. Il en dégagea simplement les conditions que d'autres définirent: le sens des dominantes, l'effet des mouvements, le tact des simplifications essentielles, le scrupule des enveloppes atmosphériques et des vibrations lumineuses, etc., etc.

Plus subtil qu'Ingres cherchant la ligne abstraite et Delacroix le relief coloré, Manet s'appliqua plutôt à distinguer dans l'Histoire de l'Art quels maîtres avaient tenu compte, par instinct ou étude individuelle, des conditions supérieures et absolues de tout chef-d'œuvre.

Il en forma un panthéon nouveau et le campa en regard de l'Ecole de la rue Bonaparte.

Ce ne fut pas le moindre fait d'armes de sa carrière.

***

Cinq artistes, ai-je dit, dominent les cinq phases de l'histoire des peintres au XIX^e^ siècle. Chacun d'eux ne fut peut-être pas le maître culminant de la part de tradition qu'il préside; mais il en fut incontestablement le « Primitif », le générateur.

Ingres pour les stylistes; Delacroix pour les pathétistes; Daumier pour les réalistes; Manet pour les impressionnistes; Puvis de Chavannes pour les symbolistes.

Chacun, venant à son heure, fut le nécessaire révolutionnaire dont les débuts luttèrent pour une conception de progrès contre des décadences d'écoles immédiatement antérieures: Ingres s'insurgeant contre la faiblesse et la mollesse des petits maîtres maniéristes en vogue vers 1825; Delacroix contre la froideur et la platitude des classiques de 1830; Daumier contre la vaine joliesse des peintres de genre sous le Second Empire; Manet contre la lourdeur, la monotonie et l'exclusivisme de l'Enseignement National des Beaux-Arts; Puvis de Chavannes contre l'inélégance et l'inharmonie des allégoristes officiels, imposés par l'Institut aux Périclès de notre Troisième République. Or, chacun d'eux, à son heure, dota le monde des Arts d'une conception personnelle, et qui, sauf celle de Manet, eut le sort de toutes les conceptions humaines, — c'est-à-dire qu'elle commença par choquer et irriter les majorités, — puis s'imposa par la persistance de sa conviction agissante, puis opéra son tour d'évolution complète, suscita de jeunes enthousiasmes, fonda, par la force des choses, une école de continuateurs, qui s'usa en succès, en décadences, en confusion.

Chacun d'eux, sauf Manet, ai-je dit, et j'y insiste.

Malgré la maîtrise de Manet, il n'y eut pas de décadences sur ses traces, parce qu'il n'y eut pas d'*Ecole Manet*.

La centaine de chercheurs qui constituent l'élite de l'impressionnisme actuel et qui peuvent se réclamer de Manet, ne constituent pas une Ecole de Manet.

Sans doute ce haut esprit peut compter comme un Primitif; mais non point ainsi qu'il l'entendait. C'est plutôt au titre d'Aîné intellectuel, poussant au Progrès et montrant les champs libres de la Nature. En face des Salons officiels, il existe aujourd'hui un Salon Annuel des Indépendants, où toutes peintures et sculptures peuvent s'exposer sans le contrôle des jurys de traditions. C'est la négation de l'Idée d'Ecole; c'est l'affirmation de la pensée même de Manet. Il fut le frère aîné des Indépendants modernes, — comme Cimabüe fut celui des Giottesques, à Florence, et Gentile de Fabriano celui des Bellinistes, à Venise.

*
* *

Ingres venait de Montauban. Puvis de Chavannes, de Lyon. Daumier était Marseillais. Edouard Manet, comme Delacroix, fut parisien de Paris.

Il naquit, le 23 janvier 1832, au n° 5 de la rue Bonaparte, qui s'appelait alors rue des Petits-Augustins.

Le père de Delacroix marqua comme homme politique, diplomate et ministre sous le Directoire. La famille de Manet était famille de

robe. Son père le voulait magistrat et le mit au collège Rollin. Mais cela n'alla pas jusqu'au baccalauréat. Sous l'influence d'un oncle à lui, colonel en retraite, qui lavait des aquarelles, Manet peignait déjà et ne voulait que peindre. Tout son entourage s'en désolait. Pourtant ses premiers essais n'affirmaient pas de violentes aptitudes. On retrouverait mal la genèse du révolutionnaire en ces menus travaux d'aquarelles et de miniatures qui furent ses débuts. Mais si sages, si plats et si bourgeois que fussent ses premiers jeux de pinceau, ils n'en terrifièrent pas moins sa famille, qui prit un grand parti. Edouard ne voulait pas qu'on le fit avocat. Sa résistance fut punie. On le fit marin; et il dut s'embarquer, simple mousse, à bord d'un vaisseau marchand à destination de Rio de Janeiro, pour laisser à sa vocation le loisir de s'amender. Mousse! Ce fils de famille dont le grand père, M. Fournier, avait négocié l'avènement de Bernadotte au trône de Suède.

Il revint du Brésil aussi peu marin qu'avant. Alors on dut céder; et Manet entra triomphalement, avec son ami Antonin Proust, dans l'atelier de Thomas Couture, — laissant à un frère cadet, Gustave Manet, l'honneur de devenir, en son lieu, magistrat, puis conseiller municipal, puis fonctionnaire. A l'école, les dix-neuf ans du peintre débutant, dès la première semaine, entrèrent en rebellion contre les soixante ans de formules de son professeur. Les méthodes héritées de Jules Romain et de la pédagogie ombrio-bolonaise qu'on pratiquait rue Bonaparte furent sa première haine. Il s'affirma mauvais élève en copiant mal les modèles figés dans les poses convenues et camarade intolérable en voulant forcer lesdits modèles à prendre des poses plus variées, plus libres et plus humaines.

Manet s'en alla de chez Couture en 1856, n'ayant appris qu'à détester ce qu'on lui avait voulu enseigner.

Majeur et disposant de quelque fortune, il loua un atelier rue Lavoisier et résolut de chercher sa voie lui-même.

D'abord, des voyages à travers les musées d'Europe, où il se renseigna sur des maîtres autres que ceux dont on n'avait pu lui imposer le culte à l'Ecole. Il alla connaître Franz Hals en Hollande, Durer en Allemagne, Giorgione, Tintoret et Titien à Venise; Greco, Vélasquez et Goya en Espagne. Entre temps, le Louvre l'intéressait. Il y copia la *Vierge au Lapin* du Titien et les *Petits Cavaliers* de Velasquez. Mais ce n'est pas de ce moment que date sa manière *espagnole*. Il peignait alors des scènes modernes et des types de la rue parisienne.

L'*Enfant aux Cerises* et le *Buveur d'absinthe* datent de l'année qui suivit sa fuite de chez Thomas Couture.

L'idée des études d'allures et de costumes *tra los montes* lui vint

à Paris, en 1865, au spectacle d'une troupe de danseurs madrilènes faisant tournée en France.

De 1862 pourtant est *Lola de Valence,* cette première œuvre caractéristique de sa décisive évolution, et que Baudelaire, devinant le maître futur, dans le lutteur incompris et isolé, honora d'un quatrain fameux.

Le premier envoi de Manet au Salon (1859) fut refusé. C'était le *Buveur d'absinthe,* aujourd'hui possédé par l'illustre baryton et très intelligent collectionneur, M. Faure. En 1861, Manet fut enfin admis avec les portraits de son père et de sa mère, — et le *Chanteur espagnol* (au même M. Faure). Un mot de Théophile Gautier salua ce début. De 1862 à 1863, l'individualité de Manet se précisa par la volonté d'étudier directement la Nature, ses valeurs, ses lumières, ses perspectives, en mépris et en reniement de tous souvenirs scolaires.

Il faut dater de cette époque: la *Musique aux Tuileries;* l'*Enfant à l'épée* (Musée Métropolitain de New-York); la *Chanteuse des Rues* (collection Montgomery-Seurs, de Boston) ; le *Vieux Musicien* (collection Durand-Ruel); les *Huitres* (collection Paul Gallimard); l'*Enfant au Chien* (collection Rozenberg) et le *Portrait de Victorine Meurend* (collection Burrell, de Glasgow), cette étrange fille expressive, aux cheveux fauves, à la peau si blanche, qui lui posa la *Guitariste,* l'*Olympia,* la *Femme en bleu,* du « Chemin de Fer », la *Femme* du « Déjeuner sur l'Herbe », la *Chanteuse des Rues* et la *Jeune fille en costume d'Espada.* Tout cela est puissant, varié, observé, pittoresque, vibrant et nouveau.

Enfin, voici 1863, l'année de la grande manifestation du *Déjeuner sur l'herbe.*

« A cette date dit son brillant biographe Th. Duret, Manet avait 31 ans. Le travail auquel il se livrait pour se frayer sa voie, se découvrir lui-même, et qui l'avait conduit à des œuvres de plus en plus personnelles, aboutit alors à la réussite cherchée, dans une création où le novateur se trouve enfin complet. Ce tableau, qui par ses dimensions dépassait toutes ses productions antérieures, fut refusé par le jury d'examen. Mais, cette année-là, les refus vinrent frapper un nombre si considérable de jeunes gens que les réclamations amenèrent une intervention de l'Empereur. Sur son ordre, il fut permis aux *refusés* de se montrer au public. Dans le palais de l'Industrie, à côté même du Salon officiel, on put aller voir les proscrits. Leurs noms sont éloquents: Bracquemont, Cals, Cazin, Chintreuil, Fantin-Latour, Harpignies, Jongkind, J.-P. Laurens, Legros, Manet, Pissaro, Vollon, Whistler.

Par ses dimensions, par son originalité, le *Déjeuner sur l'herbe* en fut la grande attraction.

Les tons divers juxtaposés sans transition, la tradition des oppositions d'ombre et de lumière classiquement établies, remplacée par une combinaison inédite de tons variables, — c'était la révolution soudaine qui restituait à la peinture moderne la splendeur des nuances claires, des colorations radieuses, la vibration atmosphérique des aspects de nature au grand air: — c'était l'abolition du code des mariages de l'ombre et du soleil.

Plus de noirs conventionnels! Des valeurs coloriées en leurs variations et leurs dégradations.

Autre révolution: la composition de l'œuvre même: ce genre de sujet qui ne se classait en aucun des genres consacrés: ni anecdotique, ni paysagiste. Les proportions d'une toile allégorique ou d'une scène historique données à une simple étude de nature. Les personnages, des jeunes gens habillés au goût du jour, couchés dans l'herbe, sans attitudes, au bord d'une rivière, — un monceau de vêtements féminins, — puis deux jeunes personnes dévêtues, l'une entre les deux beaux garçons, dans une pose sans apprêt, ni signification symbolique; l'autre tirant sa chemise, au fond.

Peindre une femme nue, en plein air, dans la compagnie de deux hommes habillés à la moderne, cela sembla d'une irrévérence, d'un sadisme, dignes de valoir à l'auteur un cabanon dans un asile d'aliénés. Mais Manet avait sa riposte prête.

— Allez donc au Louvre jeter un coup d'œil sur une œuvre unanimement admirée: le *Concert champêtre* de Giorgione. Vous y verrez également, en plein paysage, deux jeunes femmes toutes nues avec des cavaliers vêtus à la dernière mode de l'époque où peignait Giorgione.

Mais le public bourgeois ne vit que ce qu'il voulait y voir: une indécence et une conception démente. Et, dès ce moment, Manet connut la double sensation d'être universellement célèbre et presque unanimement bafoué.

En revanche, ses deux envois de 1864, les *Anges au tombeau du Christ* et l'*Episode du combat de taureaux* furent reçus et peu discutés. Mais l'orage reprit de plus belle, en 1865, quand son *Olympia* et son *Jésus insulté* se virent également admis par un jury que l'aventure du Salon des refusés avait rendu moins rigoureux. L'*Olympia* peinte en blancheurs crues, éblouissantes, affichait un violent contraste avec la peinture grise et terne des peintres à la mode. Sur les milliers de toiles exposées cette année-là, pas une n'était traitée avec cette franchise de tons, clair sur clair, juxtaposés sans atténuation, sans transitions, sans estompes de modelés, ombrés. Et pour plus de violence dans cette audace lumineuse, les vives et absolues oppositions d'un chat tout noir et d'une négresse de

pur ébène tout contre la longue forme couchée de la blanche Olympia, nue sur son châle jaune, les yeux fixés, toute raide, en une attitude sans pensée, indifférente, pétillait, en outre, un énorme bouquet de fleurs vives apporté par la sombre esclave.

La sauvegarde hypocrite des idéalisations mythologiques était bannie sans pudeur de cette composition nettement réaliste qui s'affirmait comme une éclatante offense à la pruderie des conventions académiques.

Le tapage fait autour de cette toile avait mis la célébrité de Manet à son comble. Mais, payée au prix d'une réprobation presque unanime, la gloire devenait amère même pour un artiste de courage, de conviction et de sang-froid tel que celui-ci. Il en conçut quelque spleen et chercha une diversion dans les voyages. Laissant le calme appartement de la rue de Saint-Pétersbourg où depuis la mort de son père il habitait le plus bourgeoisement du monde, avec sa mère et sa jeune femme, née Leenhoff, il alla passer quelques semaines en Espagne, se réfugiant dans l'admiration de Velasquez, de Goya et du Greco, pressé d'oublier un peu la bourrasque parisienne, ou s'amusant à des croquis de courses de taureaux.

En 1866, le jury revint à son ancienne attitude et lui refusa le *Fifre,* cette toile vivante, toute vibrante d'humour coloriste, et l'*Acteur tragique* (Rouvière dans le rôle d'Hamlet), qui n'offrait rien de particulièrement révolutionnaire.

Mais le jury avait maintenant pour lui l'opinion publique.

Manet venait de perdre son grand défenseur, Charles Baudelaire, mort dans une maison de santé.

Emile Zola qui débutait comme *salonnier* au *Figaro* se posa tout de suite en champion du peintre proscrit. Il écrivit à son sujet un article enthousiaste qui faillit faire perdre au journal de Villemessant les trois quarts de ses abonnés. Ils ne revinrent que lorsque le *Figaro* annonça que Zola ne ferait plus partie de la rédaction.

Puis ce fut l'année de l'Exposition Universelle : 1867. Courbet en avait été exclu; à plus forte raison, Manet. Les deux proscrits décidèrent de s'exposer à part. L'autorisation leur en fut accordée, et la foule vit s'élever, sur le quai de l'Alma, deux pavillons. Dans l'un se montrèrent les principales œuvres du peintre d'Ornans; dans l'autre, Manet accrocha le *Déjeuner sur l'herbe,* l'*Olympia, Lola de Valence,* le *Fifre,* l'*Acteur tragique,* le *Jésus insulté,* etc., etc. Et ce fut contre lui, pire que jamais, un déchaînement imbécile d'unanimes invectives. Mais la foule qui se ruait devant ses toiles, incompréhensivement, pour les huer, n'en était pas moins la foule. Manet faisait recette; il devenait une attraction, et les Salons qui se seraient désormais privés de sa présence auraient perdu un de leurs éléments

de succès. On se décida donc à l'admettre plus régulièrement. Ses envois de 1868, le *Portrait d'Emile Zola* et le *Portrait de jeune femme* furent reçus. En 1869, le *Balcon* (1) et le *Déjeuner*. C'est à ce moment que de jeunes artistes commencèrent à se rallier publiquement à l'action de Manet. Les premiers qui vinrent furent Cézanne, Camille Pissaro, Mme Berthe Morizot, qui subit passionnément son influence, après s'être formée à l'école de Corot, et qui lui servit de modèle pour diverses compositions importantes (le *Balcon,* notamment). Vinrent ensuite ceux qui furent, après Jongkindt, les cinq grands pionniers de l'impressionnisme : Claude Monet, Degas, Renoir, Sisley et Boudin.

Suivit Fantin-Latour, de tempérament différent mais de vues toutes sympathiques. Et peu à peu se fonda un groupe qui tint ses assises au café Guerbois (avenue de Clichy) et forma autour de Manet un rempart d'amitiés. S'y adjoignirent les graveurs Belot et Desboutin, — des écrivains : Zola, Duranty, Léon Cladel, Philippe Burty, Hippolyte Babou, Th. Duret.

L'année de la guerre, 1870, fut celle du portrait d'Eva Gonzalès, fille d'Emmanuel Gonzalès, mariée depuis au graveur Guérard et morte très jeune, en plein épanouissement de beauté, en pleine efflorescence d'un talent qui, sous la direction de Manet, s'était annoncé élégant, libre et puissant. Ce portrait était une symphonie en clair, fond gris, tapis bleu azur, robe blanche, fleurs printanières, — chef-d'œuvre d'harmonie et d'éclat que le jury ne refusa pas, — mais contre lequel s'éleva encore l'opinion de la foule.

A ce même Salon s'exposait un important tableau de Fantin-Latour qui, sous le titre d'un *Atelier aux Batignolles,* groupait autour de Manet, peignant à son chevalet, quelques fidèles du moment : Zola, Claude Monet, Bazille, Astruc, Renoir, Scholderer, Maître. Ce fut l'occasion pour le public de baptiser les impressionnistes naissants. Il fut de mode de les appeler « L'Ecole des Batignolles ». C'était doublement faux : d'abord, parce que ces artistes étaient précisément tout le contraire de ce que l'on appelle une « Ecole », — ensuite parce que si Manet avait bien, en effet, un atelier dans le XVII[e] arrondissement, — rue Guyot, — jamais ce lieu de travail solitaire n'avait été un foyer de réunions.

De cette époque sont également le portrait de Th. Duret et un grand tableau historique — la seule œuvre de « chic » que Manet ait peut-être jamais composée : l'*Exécution de l'empereur Maximilien au Mexique ;* enfin, un portrait du critique Albert Wolff, que le

(1) Le *Balcon* est aujourd'hui au Musée du Luxembourg.

peintre, exaspéré par l'incompréhension béotienne de son modèle, n'acheva pas.

Pendant le siège de Paris, Manet fit son devoir aux remparts, comme officier d'état-major et se battit à Champigny. En 1871, il n'y eut pas de Salon. Mais l'an 1872 fut signalé par un événement considérable dans l'histoire de l'Impressionnisme. Jusqu'à ce jour, riche et sans besoins, Manet n'avait peint que pour sa satisfaction personnelle. Or, soudain quelqu'un se présenta, banknotes en mains, et acheta pour 40.000 francs d'œuvres à cet artiste, qui n'avait jamais rien vendu : c'était M. Durand-Ruel, devenu depuis le marchand de tableaux attitré de l'impressionnisme. Et ce premier triomphe fut suivi d'un événement non moins sensationnel. En 1873, Manet exposait le *Bon Bock* (collection Faure), portrait de genre où il montrait le graveur Belot buvant de la bière et fumant sa pipe, dans une attitude d'une liberté et d'un naturel charmants ; l'œuvre fut unanimement goûtée et même, je crois, récompensée par le jury d'une médaille de 3e classe (!)... Le succès du *Bon Bock* provenait de ce que l'on y voyait une sorte d'*assagissement* du peintre, offrant enfin un tableau où rien de révolutionnaire n'éclatait. Il n'en était rien. Manet l'avait peint dans les tons qu'il avait *vus,* et aussi sincèrement que ses plus hardies peintures *clair* sur *clair*. Il s'en fallut qu'il ait renoncé aux originalités de sa constante recherche ; et il le prouva la même année en produisant ce *Bal de l'Opéra,* où le défilé des habits et des chapeaux haut de forme crée un fond, d'un effet *noir*, vraiment saisissant et nouveau.

De la même époque, la *Dame aux éventails* (collection Eugène Rouart) et la *Parisienne,* où Manet fixa pittoresquement l'étrange et prenante physionomie d'une femme libre et charmante, Mme Nina de Callas.

En 1874, c'est le *Polichinelle* et surtout le *Chemin de fer,* où une fillette, accrochée aux barreaux d'une grille, regarde passer un train — œuvre conçue et exécutée en plein air — d'une franchise et d'une vivacité de coloris sans précédent dans l'histoire du Réalisme moderne.

Le « plein air » qui fut la caractéristique du paysage impressionniste, dès cette époque, avait été pratiqué en Angleterre par Thurner, Constable, Bonnington, en France par Courbet, Corot et divers maîtres *barbizoniens*. Mais pour aucun d'eux ce n'avait été la règle absolue. C'en fut une, à partir de 1874 ; et le *Chemin de fer,* de Manet, fut le point de départ de la doctrine qui défendit, désormais, aux peintres réalistes d'établir leurs paysages ailleurs que devant les sites mêmes dont ils s'étaient inspirés. C'est la source du mot *impressionnisme,* — principe qui commande de saisir les spectacles

Le bon bock, par Édouard Manet.

à Camille de Ste Croix

Ed Manet

de nature en leurs fugitifs aspects d'incessantes variations — seule chance donnée à l'artiste de faire vrai et vivant, en la mobilité des jeux de l'atmosphère.

* * *

La première exposition des *Impressionnistes,* en 1874, eut pour effet de faire dévier sous leur effort un peu des railleries publiques réservées depuis quinze ans au seul Edouard Manet. Et ce même Edouard Manet était le seul homme qui osât risquer cinq cents francs pour acheter *dix* toiles de Claude Monet, à CENT francs pièce!

La collection Pellerin conserve, de ce temps, une charmante petite toile de Manet qui est, sinon le manifeste, au moins quelque chose comme l'*enseigne* de la doctrine du plein air. Cette toile s'appelle: *Claude Monet dans son atelier.* — Cet atelier, c'est un bateau sur lequel le peintre a installé son chevalet et brosse une vue des bords de l'eau.

Le premier grand tableau en plein air que Manet ait exposé depuis le *Chemin de fer* (qui était de dimensions restreintes), c'est l'*Argenteuil,* du Salon de 1875: deux personnages, grandeur nature, assis côte à côte dans un bateau, avec une berge de la Seine pour horizon et l'eau très bleue de la rivière comme fond, en plein soleil. C'était d'une nouveauté, d'une audace admirables. L'effet sur le public fut aussi désastreux qu'aux plus cruels jours du *Balcon,* de l'*Olympia* et du *Déjeuner sur l'Herbe.* Du coup, Manet reperdit dans l'esprit de la foule toute l'estime qu'il avait gagnée avec ses sagesses du *Bon Bock.* L'année suivante, le jury s'en autorisa pour lui refuser une œuvre non moins vaillante: le *Linge,* qui est, aujourd'hui, l'une des plus belles pièces de la célèbre collection moderne Paul Gallimard.

[Dans un jardin à gauche, plantes vertes, une femme en robe bleue fait sa lessive dans un baquet sur lequel s'appuie, des mains, un enfant debout.]

L'œuvre est d'une rare puissance. Les tons vifs juxtaposés traduisent avec une harmonie vigoureuse et intensément juste l'ensemble des effets du linge très blanc, de la robe très bleue et des feuillages violemment verts.

L'année suivante, le jury lui refusa encore une *Nana* d'après le roman d'Emile Zola; mais il admit un second *Hamlet,* non plus d'après le tragédien Rouvière, mais d'après le baryton Faure. L'Exposition Universelle de 1878 lui fut aussi cruelle que celle 1867 et repoussa tous ses envois. Mais, cette fois, il renonça à ouvrir un pavillon particulier. Il attendit le Salon de 1879 pour présenter des

œuvres nouvelles, *En Bateau* et *Dans la Serre,* qui furent admises l'une et l'autre. Le second de ces tableaux montre un Manet soucieux du modernisme féminin et peignant avec un soin minutieux l'élégante toilette d'une jolie femme délicieusement habillée, Mme Guillemet.

Nous voici à la date où Edouard Manet quitte son atelier de la rue de Saint-Pétersbourg et s'installe au 77 de la rue d'Amsterdam. C'est de là qu'il enverra au Salon de 1880 un amusant plein air, le jardin du restaurant Lathuille et le portrait d'Antonin Proust, son ancien camarade de l'atelier Couture, devenu député Gambettiste et ministrable; puis, en 1881, le portrait du tueur de lions, Pertuiset, et un excellent portrait d'Henri Rochefort, que celui-ci ne comprit pas et abandonna à la collection Faure.

L'avènement de M. Antonin Proust au ministère et l'appui de Gambetta, président du Conseil, mirent enfin un terme aux tracasseries du jury. Chevalier de la Légion d'honneur et médaillé de seconde classe, Manet se vit hors concours et put exposer impunément, en 1882, cette œuvre sincère, pittoresque et vigoureuse qu'est le *Bar aux Folies-Bergère,* passé aujourd'hui de la collection Chabrier à la collection Auguste Pellerin.

Mais cette année même, Manet, épuisé de luttes, de travail et de contensions cérébrales, ressentit les premières atteintes de l'ataxie qui allait le tuer en 3 ans. Ses séjours à Bellevue, à Versailles, à Rueil, marquèrent les étapes de la paralysie croissante. En mars 1883 il s'alita pour ne plus se relever. La gangrène attaqua sa jambe gauche qu'il fallut amputer; et dix-huit jours après mourait, à 51 ans, cet homme de grand esprit, de grand labeur et de grand cœur, dont la vie fut toute de combats, de déceptions, de vaillance, de foi et de loyale intransigeance, et qui, après avoir été le plus méconnu et le plus insulté des artistes, un demi-siècle durant, est entré au Louvre, en 1908, sur un beau geste de M. Clemenceau, — au Louvre où n'entreront certes pas la plupart des membres de l'Institut qui tyrannisèrent sa noble existence, — au Louvre, où il s'inscrit au niveau des quatre ou cinq grands noms de l'Ecole Française, — au Louvre, où Rembrandt, Titien, Tintoret, Luini, Velasquez, Goya, Chardin, Constable, Delacroix et Corot le réclamaient comme un digne camarade de leurs gloires.

L'ŒUVRE DE MANET

Au cours de cette notice, nous avons indiqué en quels musées ou collections se trouvent diverses œuvres d'Edouard Manet.

Mais ce travail ne saurait demeurer incomplet; et pour donner à notre étude toute l'importance que son sujet comporte, nous croyons devoir, en nous servant des intéressants renseignements de MM. Th. Duret, Durand-Ruel, Paul Gallimard, Faure, etc., etc., publier une liste aussi complète que possible des toiles, pastels, gravures qui constituent l'œuvre authentiquée et cataloguée du grand artiste si longtemps incompris, injurié, diffamé, — aujourd'hui vengé et consacré par une postérité justicière.

Il y a trente ans, le seul M. Durand-Ruel osa consacrer une somme importante à l'acquisition d'un lot de tableaux du maître encore méconnu.

Aujourd'hui, il n'est pas de grande collection d'Europe ou d'Amérique qui compte dans l'Histoire de l'Art si quelque peinture de l'auteur du *Bon Bock* ne s'y accroche en place d'honneur, — au rang des Vélasquez ou des Goya, des Thurner ou des Jongkindt, des Giorgione ou des Tintoret, des Rembrandt ou des Durer, des Chardin ou des Daumier, des Constable ou des Corot.

Rares pourtant sont les collectionneurs qui possèdent des œuvres de la première manière de Manet, — au temps où il s'instruisait académiquement dans l'atelier classique de Thomas Couture.

D'alors (1856-1858), l'abbé Hurel possède une *Tête de Christ,* et M. Théodore Duret, une étude de *Femme couchée sur un lit,* dont le fond de paysage conventionnel étonnerait bien les admirateurs du *Déjeuner sur l'Herbe* et d'*Argenteuil.* De la même époque, M. Antonin Proust conservait également une curieuse petite étude d'arbres au bord de la mer, dans le goût des petits Corot.

A cette date, Manet travaillait au Louvre; et l'on peut connaître quels étaient alors ses maîtres d'élection d'après les copies qu'il a laissées. Comme celles de la *Barque du Dante et Virgile,* de Delacroix (collection Havemayer, de New-York); M. Faure garde précieusement plusieurs de ces caractéristiques copies: celle des *Petits Cavaliers,* de Vélasquez; de la *Vierge au Lapin blanc,* du Titien; du portrait de *Tintoret,* par lui-même, et de la *Tête de jeune homme,* de Fillippo Lippi (Florence).

Les œuvres de 1859 et 1860 marquent les premiers affranchissements de Manet livré à lui-même, après sa désertion de l'atelier Couture.

L'*Enfant à la Toque Rouge* (collection Petel); l'*Enfant aux Cerises* (collection Leclanché); le *Buveur d'absinthe* (collection Faure); le portrait de l'*Abbé Hurel* (collection Hurel); la *Femme au Chien* (collection Comentron); la *Verseuse* (collection Laurent Cély); la *Musique aux Tuileries* (collection Durand-Ruel); le *Portrait de Rubini* (collection Auguste Pellerin); l'*Angelina* (legs Caillebotte, musée du Luxembourg); la *Jeune Dame au Gant* (collection Jacques Blanche); l'*Enfant au Chien* (collection Rozenberg); les *portraits de M. et M^me^ Manet* (collection Rouart), et le *Chanteur Espagnol* (collection Faure). Dans la période qui va de 1859 à 1863, la production devient considérable. La *Nymphe Surprise* (collection Manzi) et les *Etudiants de Salamanque* (même collection); d'un amusant tableau de genre, *Vélasquez dans son atelier* (collection Jacques Blanche); le *Ballet espagnol* (collection Durand-Ruel); le portrait de Victorine Meurend (collection Burrel de Glasgow); la *Chanteuse des Rues* (collection Montgomery-Seams, de Boston); le *Jeune Homme au costume de Majo* (collection Havemayer, de New-York); la *Pêche en Rivière,* avec un arc-en-ciel (collection Durand-Ruel); la *Maîtresse de Baudelaire* (collection Cassirer, de Berlin); *Lola de Valence* (collection Camondo); l'*Espada* (collection Havemayer); les *Huîtres* (collection Paul Gallimard); *Le Panier, la Guitare et le Chapeau* (collection Durand-Ruel); le *Vieux Musicien* (collection Durand-Ruel), et l'*Enfant à l'Epée* (collection Gérard).

Nous voici au moment du *Déjeuner sur l'Herbe* (collection Moreau-Nelaton), et des refus sensationnels aux Salons de 1862 à 1865.

De ce moment: L'*Olympia* (musée du Louvre); la *Négresse* (collection Bernheim); l'*Espagnole couchée* (collection Eduard Arnhold, de Berlin); les *Toreros dans la posada* (collection Pope, à Farmington, Etats-Unis); le *Portrait de Zacharie Astruc* (collection Durand-Ruel); le *Champ de Courses* (collection Paul Gallimard); l'*Homme Mort* (collection Widener, de Philadelphie); les *Toreros à la balustrade* (collection Vitta); le *Buveur d'Eau* (collection Durand-Ruel); le *Christ aux Anges* (collection Durand-Ruel); le *Christ aux outrages* (collection Narbonne); le *Fumeur* (collection Durand-Ruel); le *Moine priant* (collection Jacques Blanche); le *Liseur* (collection Faure); la *Liseuse* (collection Chatti); le *Philosophe* (collection Eddy, de Chicago); l'*Italienne* (collection Cassatt, de Philadelphie); le *Bois de Boulogne* (collection Wittemore, de Boston); les *Courses à Longchamps* (collection Cognacq); les *Poissons* (collection Manzi); les *Fruits* (collection Moreau-Nelaton); autres tableaux de *Fruits* (col-

lections Lanquin, et trois tableaux de *Courses de Taureaux,* appartenant à MM. Denys Cochin, Inglis (de New-York) et Durand-Ruel.

En 1866, nouveaux refus au Salon. Le délicieux *Fifre* a traversé, depuis, trois expositions universelles pour se fixer dans la collection Camondo. De cette période l'Amérique nous a pris l'*Acteur Tragique,* portrait de Rouvière en Hamlet (collection Vanderbilt, de New-York); l'*Alabama au large de Cherbourg* et le *Matador saluant* (collection Havemayer, de New-York); le *Combat Naval* (collection John Johnson, de Philadelphie); la *Femme au Perroquet* (Metropolitan Museum, de New-York), et la *Joueuse de Guitare* (collection A. Pope, de Farmington). Paris a gardé: *Barques de Pêche* (collection Durand-Ruel); *Pivoines* (collection Moreau-Nélaton); *Pivoines* (collection Albert Moullé); *Pivoines* (collection Camondo); *Pivoine* (collection Mary Cassatt); le *King Charles* (collection Leclanché); le *Lapin* (collection Faure); l'*Exposition de 1867* (collection A. Pellerin); le *Portrait d'Emile Zola* (collection Zola); les *Bulles de Savon* (collection Albert Hecht); la *Lecture* (collection O. Polignac); *Mme Manet au piano* (collection Camondo); *Dame au Soulier blanc* (collection A. Pellerin); les trois tableaux de l'*Exécution de Maximilien* (collections Vollard, Degas et Denys Cochin); esquisse d'un *portrait de Mme Manet* (collection Ménard-Dorian). Sont partis pour Berlin: l'*Alabama* (collection Mendelsohn); pour Stockolm, le *Portrait de Léon Leenhoff* (national museum); pour Londres, *Mme Manet en robe grise* (collection Georges Moore).

De 1869: Le *Balcon* (au Luxembourg, legs Caillebotte); le *Déjeuner* et la *Femme au manchon* (collection A. Pellerin); le *Port de Boulogne* (collection Camondo); le *Bateau à Vapeur* (collection Degas); la *Jetée* (collection Durand-Ruel); la *Plage* (collection Faure); les *Bateaux* et le *Saumon* (collection Havemayer, de New-York); *Nature Morte* (collection Biron); *Poissons* (collection Durand-Ruel); *Guillaudin à cheval* (collection Max Linde, de Lubeck); la *Mère de Manet* (collection de Mme veuve Manet); le *Repos* (collection Vanderbilt, de New-York); l'*Enterrement* (collection Pissaro); la *Leçon de Musique* (collection Rouart et Ménard-Dorian); le *Portrait d'Eva Gonzalès* (collection Durand-Ruel); le *Jardin* (collection Havemayer, de New-York).

Dans la période de 1870 à 1873: *Paysage Oléronais* (collection de Biron); le *Bassin d'Arcachon* (collection Cassirer, de Berlin); la *Marée Basse* (collection Evans, léguée aux Etats-Unis); *Marine* (collection Bernheim jeune); *Intérieur avec vue sur la mer* (collection Havemayer, de New-York); le *Port de Bordeaux* (collection Faure); *Nature Morte* (collection Fantin-Latour); la *Femme au Lorgnon* (collection Camentron); la *Femme à l'Ombrelle* (collection

A. Pellerin); *Longchamps* (collection Potter-Palmer, Chicago); *Courses au Bois de Boulogne* (collection Vittemore, de Boston); *Marine hollandaise* (collection Cassatt, Philadelphie); le *Port de Calais* (collection Vittemore, Boston); *Femme Voilée* (collection Deudon, Nice); le *Vélocipédiste* (collection Moreau-Nélaton); *Femme à l'Eventail* (collection Moreau-Nélaton); la *Femme au buste nu* (collection Henri Rouart); les *Hirondelles* (collection Albert Hecht).

En 1873 : le *Bon Bock* (collection Faure) ; le *Chemin de Fer* (collection Havemayer, New-York); le *Bal de l'Opéra* (collection Havemayer, de New-York, Albert Hecht et Cherfils); la *Femme au canapé vert* (collection Rozenberg); la *Liseuse* et l'esquisse de *Femme au balcon* (collection Leclanché); *Pêcheurs en mer* (collection Faure); le *Bateau goudronné* (collection Besnard); *Sur la plage* (collection Rouart); *Femmes en costume de bain* (collection A. Pellerin); *Plage avec personnages et bateaux* (collection Fantin-Latour); *Barques de pêche* (collection Auguste Pellerin); *Marée montante* (collection Cassirer, Berlin); *Orage en mer* et *Mer calme* (collection Th. Duret); *Polichinelle* (collection Claude Lafontaine); le *Croquet* (legs Caillebotte, Luxembourg); les deux *Argenteuil* (collections Van Cutsen, Bruxelles, et A. Pellerin); la *Vue d'Argenteuil* et *Claude Monet sur son bateau* (collection A. Pellerin); la *Famille Monet au jardin* (collection A. Pellerin); *Femme en jaquette marron* (collection Hazard); la *Robe de jardin* (collection Pissaro); *En bateau* (collection Havemayer, New-York) ; *Dame aux éventails* (collection Ernest Rouart); *Jeune femme au livre* (collection Bernheim jeune); *Baigneuses* (collection Auguste Pellerin); *Six portraits de Mme Berthe Morizot,* belle-sœur et élève de Manet (collection de Mme E. Rouart).

Ici se rouvre une période de combat où les refus au Salon firent grand bruit de 1874 à 1877 :

Le *Linge* (collection Paul Gallimard); l'*Artiste* (collection A. Pellerin); le *Buste de la femme au linge* (collection Bernheim jeune); *Jeune fille au capuchon blanc* (collection Alex. Cassutt, Philadelphie); *Femme décolletée* et *Femme au col blanc* (collection Bernheim jeune); *Mlle de Marsy* (collection Mayet, de Béziers); la *Parisienne* (collection Max Linde, Lubeck); l'*Abbé Hurel* (collection Hurel); le *Chien japonais* (collection Th. Duret); le *Chien Douki* (collection Manzi); l'*Amazone* (collection Max Linde, Lubeck); *M. Arnaud à cheval* (collection Vitta); le *Coupi* et le *Grand canal à Venise* (collection Havemayer, New-York); l'*Enfant dans les fleurs* (collection Durand-Ruel) et la *Jeune fille dans les fleurs* (id.) ; la *Jeune femme dans les fleurs* (collection A. Pellerin); *Dame au jardin* (collection A. Moullé); *M. et Mlle Hoschedé,* la *Chanteuse de café-concert* et le *Portrait d'Albert Wolff* (collection Manzi); *Nana*

(collection A. Pellerin); *M. Faure dans Hamlet* (collections Durand-Ruel et A. Pellerin) ; *Stéphane Mallarmé* (collection Mallarmé) ; *Jeune femme en chapeau rond* et *Jeune femme en rose* (collections Blum et A. Pellerin); *Brioches* (collections Faure et A. Pellerin); le *Skating* (collection A. Pellerin); le *Bouchon* (collection Tschoukine, Moscou); la *Jeune femme au café,* ou la *Prune à l'eau-de-vie* (collection Deudon, Nice); la *Servante de bocks* (collections Havilard, A. Pellerin et Faure); *Femme en robe de soirée* (collection Cognacq); *Courses à Longchamps* (collection Durand-Ruel); la *Rue, près la place Clichy,* et non la *Rue à Bayonne,* comme portent certains catalogues (collection Bernheim jeune); *Portraits d'Isabelle Lemonnier* (collections A. Pellerin, Agnew, de Londres, Mme E. Rouart et Faure).

Voici les œuvres de l'époque de l'Exposition Universelle de 1878:

Le *Graveur Guérard, mari d'Eva Gonzalès, au café* (collection A. Pellerin); le *30 Juin, rue de Berne* (collection Auguste Pellerin) et le *Drapeau du 30 juin* (collection Blot); les *Paveurs* (collection Cassirer, Berlin); le *Portrait de Manet debout, par lui-même* (collection Max Linde, Lubeck); *Manet à la palette* (collection A. Pellerin); *George Moore* (collection Max Liebermann, Berlin); le *Melon* (Max Liebermann, Berlin); la *Femme au fichu noir* (collection Donop de Monchy); la *Femme sous les arbres* (collection C. Pissaro); la *Femme nue au bracelet* et *Dans la serre* (National Galerie, Berlin); *Portrait de Mme Manet dans la serre* (collection Manzi); la *Femme en noir à l'éventail* (collection Th. Duret); le *Modèle Marguerite, en buste nu* (collection Moreau-Nélaton); *Femme à la toque, lisant un journal* (collection Faure); *Portrait de M. de Jouy* (collection Maugras); *Chez le Père Lathuille* (collection Von Cotten, Bruxelles); *Mlle Gauthier Lathuille* (collection Jules Strauss); *Jeune femme en promenade* (collection Auguste Pellerin); *Portrait de M. Brun* (collection Degas); trois *Portraits de G. Clemenceau* (collection Clemenceau).

De 1879 à 1884:

Trois *Portraits d'Antonin Proust* (collection Antonin Proust); *Mme Emilie Ambre, en Carmen* (collection A. Scott, Philadelphie); *Asperges* (collection Rozenberg); *Jambon* (collection Degas); *Fillette sur un banc; Chanteuse de café-concert;* une *Modiste;* une *Dame en rose,* célèbre par la franchise intransigeante de sa peinture en clair, sans ombre (collection A. Pellerin); *Mme Manet dans le jardin, à Bellevue* (collection Liebermann, Berlin); divers panneaux décoratifs: l'*Arrosoir,* le *Grand Duc,* un *Livre de jardin,* un *Coin de jardin* (collection Leclanché, Green, Liebermann); le *Tueur de lions Pertuiset* (collection Durand-Ruel); *Henri Rochefort* et le *Printemps* (collection Faure); *Femme en pèlerine* (collection Cognacq); *Taureau*

dans un pré (collection Th. Duret); *Enfant en costume marin* (collection Bernstein); l'*Evasion de Rochefort*, en pleine mer (collection Albert Hecht); *Olivier Pain* (collection Antonin Proust); le *Clairon* (collection Moore); le *Bar aux Folies-Bergère* (collection A. Pellerin); *Méry Laurent*, en pelisse marron (musée de Nancy); l'*Amazone* (collection Auguste Pellerin); deux *Jeune fille au jardin* (collection Rouard et Durand-Ruel); le *Banc de jardin* (collection Durand-Ruel); des *Etudes de la « Maison » à Rueil* (collections Faure et Cassirer, de Berlin); une *Allée* (collection Durand-Ruel); une *Allée* (collection Dr Robin); trois *Paysages à Rueil* (collection Albert Moullé).

Série de natures mortes: *Pêches, Poires, Fraises, Prunes, Grenades, Pommes, Citrons* (collections Bernstein, de Berlin; Faure; Th. Duret; Degas; A. Pellerin; baron Vitta; Haynes; Méry Laurent).

Bouquet et vases de fleurs (collections Méry Laurent; A. Pellerin; comtesse de Béarn; Bernstein; Liebermann; Th. Duret; Faure).

Des portraits au pastel de: *Mmes Manet, Zola, Lemaire, Maurice Lévy, Campbell, Lemonnier, Guillemet, Loubens, Gonzalès, Du Paty, d'Abbazzi, Valtesse, Mussin, Marie Colombier, Méry Laurent, Irma Blumer, Hecht*, de la soubrette *Elisa* (collections Degas, Zola, Clemenceau, Madeleine Lemaire, Paul Gallimard, Maurice Lévy, A. Pellerin, Lemonnier, Viau, Groult, Loubens, Scott de Philadelphie, Bernheim jeune, Ernest Béchet de Londres, Havemayer de New-York, Dr Robin, Jacques Blanche, V. Margueritte, J. Strauss, Albert Hecht, Pontremol).

Des études-portraits, dont les modèles sont demeurés anonymes:

La *Femme décolletée au manteau de fourrure;* la *Femme au bonnet à ruban bleu;* la *Jeune fille au chapeau de paille;* la *Jeune fille au chapeau marron;* la *Jeune fille au peignoir bleu;* les *Filles de bar aux Folies-Bergère;* la *Femme au bord de la mer;* la *Femme au col de fourrure noire;* la *Femme au fichu bleu;* la *Femme au fauteuil à bascule;* la *Femme au ruban marron;* la *Femme à la collerette de tulle;* l'*Espagnole;* la *Femme rousse;* la *Femme au chapeau noir et à voilette blanche;* la *Femme au chapeau à feuilles vertes;* la *Femme en blanc;* la *Femme lisant;* la *Femme à guimpe de batiste;* la *Femme au col droit;* la *Femme à l'ombrelle;* la *Jeune fille au chapeau d'été;* la *Femme aux boucles d'oreilles*, etc., etc. (collections A. Pellerin; de Camondo; Donop de Monchy; Durand-Ruel; Hamiland; A. Scott, de Philadelphie; Dr Robin; Claude Monet; Th. Duret; Léon Hennique; Renoir; Blot; Havemayer, de New-York; Groult; Margueritte; Kœnigswarter, etc., etc.).

D'autres études au pastel, de Manet, forment une série importante dans son œuvre. Ce sont de libres notations de la vie quotidienne, aux mouvements familiers, sans apprêt, d'un caractère féminin particu-

lièrement savoureux. Presque toutes ces pages sont de même format et prennent le modèle à mi-corps, le plus souvent demi-déshabillé ou nu. Jeunes femmes au bain, à la toilette, se chaussant, se corsetant, etc., etc. Ce ne sont pas celles que les collectionneurs se disputent aujourd'hui avec le moins d'entrain.

En voici quelques-unes :

La *Femme nue au bonnet blanc* (collection Berrind de Ruffey) ; la *Fillette se coiffant* (collection Haviland) ; la *Femme à la Jarretière* (collection A. Pellerin) ; la *Femme nue avec bas noirs devant son tub* (collection A. Pellerin) ; *la même dans son tub* (collection Bernheim jeune).

Vient ensuite l'importante série de portraits d'hommes, parmi lesquels :

Le *poète Georges Moore,* en redingote noire et cravate lilas (collection Havemayer, de New-York) ; le *Musicien Cabaner,* nu-tête (collection Michon) ; le peintre *Rochenoire* (collection Maurice Jogant) ; le *Dr Materne* (collection Moreau-Nélaton) ; *M. Gauthier Lathuille,* avec serviette sur le bras (collection Gauthier Lathuille) ; *M. Morcau,* en chapeau de feutre gris-marron (collection Durand-Ruel) ; l'*Homme blond* (collection Groult) ; l'étude d'*Hamlet* (collection Stéphane Mallarmé) ; l'*Homme au chien* (collection A. Pellerin), etc., etc.

HOMMAGE A MANET

Lorsque Manet mourut en août 1883, officialisé par ses dérisoires mais utiles distinctions honorifiques, on eût pu croire que rien n'eût été plus simple que d'organiser en son honneur une grande manifestation qui vengeât enfin son nom des outrages du passé.

Ses amis songèrent aussitôt à organiser une exposition générale de ses œuvres.

MM. Théodore Duret, Antonin Proust, Gustave Manet et Mme Manet unirent leurs efforts pour obtenir de l'administration une salle de l'Ecole des Beaux-Arts, sur le quai Malaquais.

M. Th. Duret, exécuteur testamentaire, fit la démarche nécessaire auprès du directeur des Beaux-Arts d'alors, M. Kaempffen. Le fonctionnaire s'indigna d'une audace telle. Une glorification de l'auteur du *Déjeuner sur l'Herbe* et d'*Argenteuil,* dans le temple même où professaient MM. Gérome et Cabanel...

— On eût dit, rapporte M. Duret, que je lui demandais Notre-Dame pour faire dire une messe à la mémoire de Voltaire!

Mais la démarche ne comptait que comme formalité indispensable. Au-dessus du directeur de la rue de Valois, il y avait le ministre de la rue de Grenelle; au-dessus de M. Kaempffen, il y avait M. Jules Ferry, en ces temps préposé à l'Instruction publique.

C'est à lui que M. Antonin Proust, parlementaire influent, ancien ministre lui-même, mena le représentant du comité improvisé. M. Jules Ferry était de ceux qui font peindre leurs portraits officiels par M. Bonnat. Pouvait-on espérer que sa réponse ne fût pas l'exacte répétition de la réponse Kaempffen? Il n'eût pas écouté du tout M. Duret. Il écouta M. Proust, membre de la majorité et rapporteur du budget, mais ce fut pour lui exprimer sèchement que si la demande était prise en considération, c'était uniquement par égard pour la qualité de l'ex-secrétaire d'Etat, et nullement par culte pour le nom de l'artiste en cause.

Courtoisement, MM. Proust et Duret crurent devoir le remercier de cet acquiescement, même de mauvais gré. Jules Ferry les en dispensa en insistant vivement sur ceci que l'autorisation, si elle était donnée, serait accordée au député Proust et non au souvenir de Manet.

La salle était donc obtenue. Mais, vraiment pour une réparation

que l'on eût voulue nationale, cela manquait d'entrain officiel. Le directeur des Beaux-Arts ne viendrait pas inaugurer; encore moins, le ministre de l'Instruction publique.

Antonin Proust se rappela que, quelque temps auparavant. M. Grévy, président de la République, était venu visiter l'Exposition organisée, dans les mêmes conditions, à la gloire de Gustave Courbet. — Courbet! Manet! C'était un précédent. On tâcherait d'avoir M. Grévy.

La démarche fut faite à l'Elysée. M. Grévy répondit qu'il avait beaucoup d'estime pour la famille Manet, ayant été le collègue au barreau du père et du frère du peintre, mais que s'il s'était montré à l'exposition Courbet, c'est que Franc-Comtois comme celui-ci, il avait jugé de saine politique ce bon mouvement envers un compatriote républicain... Par contre, il se retrancha derrière l'impossibilité protocolaire d'honorer un peintre révolutionnaire qui avait contre lui les deux autorités compétentes, le directeur des Beaux-Arts et le ministre de l'Instruction publique. M. Grévy refusa donc sa visite à l'exposition Manet.

Dès lors, les organisateurs se contentèrent de ce qui leur avait été donné, c'est-à-dire l'essentiel, une salle dans une école de l'Etat.

Un comité fut aussitôt constitué, et d'importantes adhésions, cette fois, ne lui firent pas défaut : MM. Antonin Proust, Emile Zola, Albert Wolff, Théodore Duret, Alfred Stevens, Alfred Roll, Edmond Bazire, Philippe Burty, Durand-Ruel, Marcel Bernstein, Jules de Jouy, Charles Deudon, Faure, Fantin-Latour, Albert Hecht (chef de cabinet du ministre), l'abbé Hurel, Gervex, Guillemet, Guérard, Georges Petit, Gustave et Eugène Manet, Ferdinand et Léon Leenhoff.

On pouvait, devant la reculade administrative, agir maintenant en toute indépendance, et le comité choisit, pour les exposer, précisément les œuvres qui avaient le plus violemment excité la critique, le public et les jurys. On réunit: le *Déjeuner sur l'herbe,* l'*Olympia,* le *Fifre,* l'*Acteur tragique,* le *Balcon,* l'*Argenteuil,* le *Buveur d'absinthe,* l'*Artiste,* le *Linge*. Ce n'était plus une sereine manifestation. C'était une provocation suprême aux autorités académiques.

L'effet, cette fois, fut plus que satisfaisant. L'affluence fut énorme. Le nombre des admirateurs grossit; celui des détracteurs diminua; et bientôt il y eut une majorité d'enthousiasmes qui impressionna, tout à la fois, la Presse, le Pouvoir et la Foule.

Devant ce labeur d'une existence de grand artiste méconnu, devant la nouveauté, la force et l'éclat de ces œuvres célèbres, naguère unanimement honnies, il fut impossible de ne pas comprendre combien probe, génial, courageux et sincère avaient été l'homme et l'artiste, en Manet, durant ses cinquante ans de vie et ses trente ans d'inces-

sante production toujours hardie, inventive, franche et saine. Aucune des huit ou dix toiles ainsi présentées n'était une réplique des précédentes. En chacune il y avait la puissance d'une recherche inédite, d'une réalisation nouvelle. En toutes un infatigable souci de progresser en science, en conception.

* * *

A quelque temps de là, une autre occasion de manifester à la gloire de Manet fut donnée au public français. Et, cette fois, il n'y eut besoin de recourir ni à M. Kaempfen, ni au ministre Ferry, non plus qu'au président Grévy.

La situation faite à la veuve de l'artiste nécessita bientôt une opération pécuniaire; et les amis de Manet décidèrent qu'il y aurait vente de son atelier et des œuvres restées sans acquéreurs. A peine cette vente fut-elle annoncée qu'il y eut surprise, rumeur et... affluence! Le défilé fut incessant, les jours qui précédèrent la mise aux enchères, dans les salles 8 et 9 de l'Hôtel Drouot, réunies, par la suppression des cloisons, en un seul et vaste hall.

Au début, les amis furent inquiets. Le commissaire-priseur, Paul Chevallier, les experts, Georges Petit et Durand-Ruel, constatèrent l'absence des grands collectionneurs, lents à se risquer dans les aventures. La foule n'était-elle venue ici que pour rire, comme elle allait naguère aux Salons des Champs-Elysées, rire devant le *Chemin de Fer,* l'*Argenteuil* ou le *Pertuiset ?*

Or, voilà qu'au premier coup de marteau, les choses prirent une tournure sérieuse et marchèrent subitement au succès. Des amateurs inconnus et nouveaux surgirent, qui provoquèrent d'imprévues surenchères. Manet n'avait pas révolutionné que l'art de peindre, en son vivant. Mort, il rénovait le public des ventes. Coup sur coup on vit se présenter des personnalités jusqu'alors peu familières de ces solennités: et ces nouveaux venus s'improvisèrent grands acheteurs avec un entrain admirable. Coup sur coup l'on paya 5.800 francs pour le *Bar aux Folies-Bergère;* 5.000 francs pour le *Père Lathuille;* 3.500 francs pour le *Hamlet,* d'après Faure; 4.400 francs pour la *Leçon de Musique;* 3.000 francs pour le *Balcon;* 3.000 francs pour la *Jeune Fille dans les Fleurs.*

Puis il y eut de très gros prix. Pour 8.000 francs, le *Linge* devint la propriété de M. Paul Gallimard; L'*Olympia* fut rachetée par un groupe d'amis, après avoir été adjugée à 10.000 francs. Enfin l'*Argenteuil* fut payé 12.000 francs.

Il n'y eut plus à discuter. En deux jours, les 4 et 5 février 1884, cette vente produisit net: 116.637 francs. Au mois d'août, Manet

avait forcé moralement les portes de la forteresse ennemie, de l'Ecole des Beaux-Arts. A présent il triomphait matériellement sur le terrain difficile et glissant du résultat budgétaire. Désormais Manet cessait d'être, pour le public, un fantaisiste sans portée, un amuseur de badauds incompréhensifs. Il entrait dans le cycle commercial de consécrations aurifères. Sa production comptait comme une marchandise de qualité; et ses œuvres les plus hardies, toutes fraîches encore de la glace récente des gros rires et des lourdes ironies. Il devenait valeur monétaire, comme l'étaient devenus successivement les romantiques de 1830 et les réalistes de la fin du XIX^e^ siècle, les Courbet, les Carpeaux, les Millet, les Corot, les Charles Jacques, les Dupré, les Rousseau.

* * *

Une chose manquait maintenant. Que Manet entrât dans un musée de l'Etat.

Là encore on se heurterait à l'incompréhension administrative. Mais ce n'était pas pour décourager ceux qui avaient déjà remonté tant de courants et vaincu tant de railleries hostiles.

D'abord, à la Centennale de 1889, il advint que les placeurs désignés par le Ministère furent précisément deux des plus chauds partisans: Antonin Proust et Roger Marx. Sur les cimaises nationales s'exposèrent tout à la fois: le *Bon Bock,* le *Fifre,* l'*Argenteuil,* le portrait de *Jeanne,* etc., etc... Mais ce n'était que le prélude de l'acte de réparation suprême.

En 1890, le peintre américain Sargent (ayant appris que M^me^ Manet avait trouvé à vendre l'*Olympia,* en Amérique, pour une somme considérable) s'empressa d'en informer les amis de Manet et leur fit comprendre qu'il fallait que ce chef-d'œuvre français restât français. Une souscription s'ouvrit où s'unirent les noms de MM. Bracquemont, Philippe Burty, Albert Besnard, Maurice Bouchor, Félix Bouchor, de Bellio, Jean Béraud, Béroudt, Marcel Bernstein, Bing, Léon Béclard, Edmond Bazire, Jacques Blanche, Boldini, Blot, Bourdin, Paul Bonnetain, Brandon, Cazin, Eugène Carrière, Jules Chéret, Emmanuel Chabrier, Clapisson, Gustave Caillebotte, Carrièς, Degas, Desboutin, Dalou, Carolus Duran, Ducq, Durand-Ruel, Dauphin, Armand Dayot, Jean Dolent, Théodore Duret, Fantin-Latour, Auguste Flameng, Guérard, M^me^ Guérard Gonzalès, Paul Gallimard, Gervex, Gustave Geffroy, Guillemet, J.-K. Huysmans, Maurice Hamel, Harrison, Hellen, Jeanniot, Frantz Jourdain, Roger Jourdain, Lhermitte, Lerolle, Leclanché, Lautrec, Sutter-Laumann, Stéphane Mallarmé, Octave Mirbeau, Roger Marx, Moreau-Nélaton, Alexandre Mille-

rand, Claude Monet, Marius Michel, Louis Mullem, Oppenheim, Puvis de Chavannes, Antonin Proust, Camille Pelletan, Camille Pissaro, Portier, Georges Petit, Rodin, Ribot, Renoir, Raffaelli, Ary Renan, Roll, Robin, H. Rouart, E. Rops, A. de La Rochefoucauld, J. Sargent, Scey-Montbéliard, Thornley, de Villefroy, Von Cutsen.

L'*Olympia* fut offerte à l'Etat par ces souscripteurs et placée, le 17 novembre 1890, avec l'assentiment de M. Bourgeois, ministre de l'Instruction Publique, — et sur l'insistance de M. Camille Pelletan, — au musée du Luxembourg. Elle y demeura, isolée, parmi les œuvres d'art officiel, jusqu'en 1894. A cette date, le peintre impressionniste Caillebotte mourut, léguant ses collections à l'Etat. Le legs Caillebotte fut accepté; il était exclusivement composé d'œuvres d'artistes impressionnistes. Et Manet se vit, dès lors, entouré de l'avant-garde révolutionnaire Degas, Renoir, Claude Monet, Pissaro, Cézanne, Caillebotte et Sisley. Et l'*Olympia* eut pour pendant, dans le musée d'Etat, le *Balcon,* qui se trouvait dans la collection conquérante.

Enfin, en 1907, l'avènement au pouvoir de M. Clemenceau, président du Conseil et ministre de l'Intérieur, fut marqué par un geste inoubliable. Sous son influence, MM. Briand, ministre de l'Instruction publique, et Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'Etat aux Beaux-Arts, retirèrent l'*Olympia* du Luxembourg pour la placer au Louvre.

Elle y est maintenant, en place d'honneur, dans la grande salle de l'Ecole Française du XIX^e^ siècle, faisant pendant à l'*Odalisque,* d'Ingres, et attestant ainsi la victoire finale de l'éclectisme national qui place sur le même plan de gloire, et parallèlement, l'œuvre la plus classique du plus magistral des classiques et le tableau le plus révolutionnaire du plus violent des maîtres révolutionnaires.

Nous ne saurions vouloir une meilleure conclusion à notre étude que cette moralité naturellement dégagée d'un tel parallélisme d'apothéoses où se font vis-à-vis, parallèlement immortels, l'élu de l'Institut et le patron de l'Impressionnisme.

CAMILLE DE SAINTE-CROIX.

IMPRIMERIE COOPÉRATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant: Ernest REYNAUD.

Aux Lecteurs
de
" Portraits d'Hier "

Le vif succès avec lequel ont été accueillis les premiers numéros de " **Portraits d'Hier** " *est pour nous le meilleur encouragement à persévérer.*

De tous côtés les félicitations nous sont parvenues. Nous sommes très sensibles à toutes ces marques de sympathie et nous nous excusons de ne pas avoir le loisir de répondre à chacun individuellement.

Aussi, confiants dans l'avenir et forts des concours manifestés, " **Portraits d'Hier** " *sont heureux d'offrir à tout lecteur qui nous enverra son abonnement, à tout abonné qui nous fera parvenir dès maintenant le montant de son renouvellement, les primes suivantes :*

Aux abonnés d'un an (6 francs), **deux volumes** *à choisir dans la liste ci-dessous ; à ceux de six mois (3 francs),* **un volume.**

Chacun de ces volumes étant vendu en librairie 3 francs, l'abonnement se trouve ainsi complètement remboursé.

Volumes Primes

Scènes de Courtisanes
par Pierre Louys

La Colonne
Les Emmurés
Soupes
par Lucien Descaves

Littérature sociale
par M.-C. Poinsot

De la Vie et du Rêve
Idée et Réalité
par Henry Bauer

La Torera
Maîtresse de Roi
par Jean de la Hire

Le Miroir des Légendes
par Bernard Lazare

Les Florifères
La Camarade
En Anarchie
Leur Égale
Amant
par Camille Pert

Les Couches profondes
par Pierre Veber

Bas-Bleus
par Albert Cim

La Croyante
par Jean Psichari

En Marche
Notes d'une Frondeuse
Vers la Lumière
par Séverine

Nota. — *Pour recevoir gratuitement les volumes primes, joindre* **25 centimes par volume** *pour le port.*

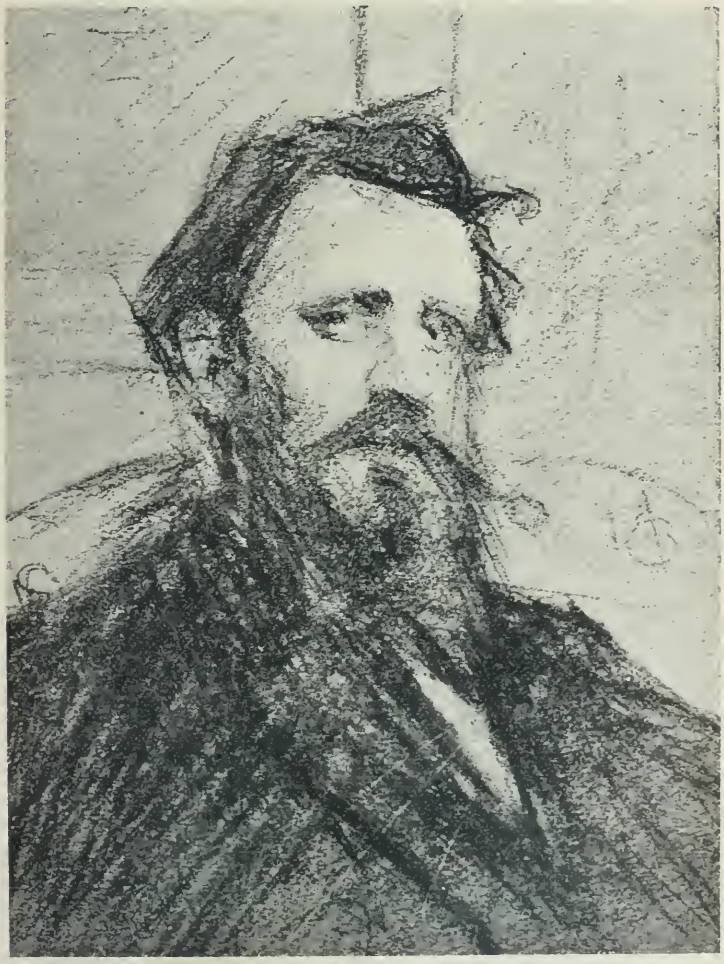
Les abonnements peuvent partir de n'importe quel numéro paru.

Nous nous ferons un plaisir, afin de faire connaître notre publication, de faire parvenir gratuitement un numéro spécimen aux adresses que nos lecteurs voudront bien nous envoyer.

PREMIÈRE ANNÉE. — N° 20
1er Janvier 1910

Constantin Meunier

Par M.-C. POINSOT



Constantin Meunier, par X. MELLERY.

25 CENTIMES

PORTRAITS D'HIER

Etudes sur la Vie, les Œuvres et l'Influence des Grands Morts de notre temps

Publication bi-mensuelle illustrée : le 1er et le 15 de chaque mois

COMITÉ DE RÉDACTION :

Léon Werth	Victor Méric	Francis Jourdain
R. de Marmande	François Crucy	Paul Signac
Georges Pioch	Gustave Hervé	L. et M. Bonneff
Hubert Lagardelle	Maurice Robin	A. Delannoy
Mme Hubert Lagardelle	Manuel Devaldès	Paul Cornu
Gaston Syffert	Miguel Almereyda	Dispan de Floran
Amédée Dunois	Raymond Darsiles	Victor Dave
A. Silvestre	Han Ryner	Gabriel Clouzet
Adrien Waseiges	J.-G. Prod'homme	Georges Normandy
Camille de Sainte-Croix	Roubanovitch	M.-C. Poinsot, etc.
Elie Faure		

NUMÉROS PARUS

PREMIÈRE SÉRIE :

Emile Zola, par Victor Méric. — **Puvis de Chavannes,** par Léon Werth. — **Beethoven,** par Georges Pioch. — **Henrik Ibsen,** par François Crucy. — **Honoré de Balzac,** par Manuel Devaldès. — **Bakounine,** par Amédée Dunois.

DEUXIÈME SÉRIE :

Baudelaire, par Gaston Syffert. — **Jules Dalou,** par Paul Cornu. — **Gustave Flaubert,** par Henri Bachelin. — **P.-J. Proudhon,** par Maurice Harmel. — **Gustave Courbet,** par Maurice Robin. — **Gœthe,** par Raymond Darsiles.

TROISIÈME SÉRIE :

Pierre Dupont, par G. Clouzet. — **Pelloutier,** par Victor Dave. — **A. de Vigny,** par Han Ryner. — **Michelet,** par Elie Faure. — **Verlaine,** par A. Waseige. — **Léon Cladel,** par G. Normandy.

Chaque numéro : **25** *centimes franco — Etranger :* **0.30**

Chaque série coquettement brochée, **1 fr. 50,** franco

Paraîtra le 15 janvier : **Eugène DELACROIX,** par Maurice Robin.

CONDITIONS D'ABONNEMENTS :

FRANCE, ALGÉRIE, TUNISIE		ÉTRANGER & AUTRES COLONIES	
Un an (24 numéros)	6 fr. »	*Un an*.....	8 fr.
Six mois (12 numéros)..	3 fr. »	*Six mois*	4 fr.
Trois mois (6 numéros).	1 fr. 50	*Trois mois*.....	2 fr.

Adresser tout ce qui concerne " Portraits d'Hier "

à H. FABRE, 20, Rue du ouvre, et 131, Rue Saint-Honoré — PARIS (1er).

Constantin Meunier

I. — Propos sur la Sculpture sociale

Constantin Meunier est le maître avéré de la sculpture sociale. Il ne messied pas, avant de parler de ce prestigieux créateur d'art prolétarien, d'établir nettement la formule qui trouva en lui, sinon son premier, du moins jusqu'ici son plus puissant traducteur.

La sculpture, parallèlement aux autres arts qui se transforment au gré des variations de l'intelligence et de la sensibilité, devait suivre la courbe fatale; après avoir oublié la norme du moyen âge et s'être attardée longtemps aux conventionnelles majestés du classique Olympe, aux apparitions soigneusement arrangées, des jolis modèles d'atelier, la sculpture un jour s'avisa de puiser ses motifs dans les grandes préoccupations nationales et dans le spectacle de la vie. Alors, on vit Rude tailler la hurlante Marseillaise au flanc de l'Arc de Triomphe, Barye modeler de beaux animaux étudiés sur le vif, Carpeaux plus tard grouper les souplesses de sa *Danse* à la porte de l'Opéra, Dalou plus tard encore ériger sa monumentale et paisible République.

Plus profondément épris pourtant de naturel, pareils aux coroplastes errants dans la blanche Tanagra et reproduisant les élégantes poses des ménagères et des coquettes, les élèves de Rude, de Carpeaux, de Barye même, se dégagèrent davantage de l'École et s'attachèrent à trouver le secret des attitudes vraies rencontrées au hasard de l'observation flâneuse. Dans le même temps éclatait la tempête naturaliste où tonnait l'œuvre de Zola, où Courbet, Manet, Millet, bouleversaient l'art pictural tout bouillonnant des crises prochaines. En sculpture, quelques-uns de ceux qui aimaient la vérité se spécialisèrent dans la glorification d'un élément moderne, au premier plan surgit le travail.

Le monde laborieux levait la tête et secouait ses vieilles chaînes. Quoi d'étonnant à ce qu'enfin les artistes, dans ce remuement formidable de conceptions nouvelles, ressentissent à leur tour le frisson démocratique. N'était-il pas logique que pour exalter le travail, après

avoir chanté l'Elégance, ils songeassent à en magnifier les deux types éminemment représentatifs : l'Ouvrier et le Paysan ? Parmi eux se dressa un génie, nullement chef d'école, à peine conscient de concentrer ce gigantesque effort au creux de ses mains artisanes. Et pour avoir dominé ce mouvement de toute la hauteur de son inspiration, Meunier a le droit d'être considéré comme l'Ancêtre ; et il gardera cet honneur lorsque, dans la suite des âges, on peindra la période héroïque de l'art populaire.

Mais encore, qu'est-ce donc qu'une sculpture populaire ? Ne rééditons pas les vieilles querelles relatives à l'art social, et n'étouffons point Constantin Meunier dans un cadre que fait craquer sa maîtrise. Contredira-t-on pourtant qu'une émotion moderne ait pu engendrer une moderne conception de la Beauté ? Le Beau, selon l'Ecole, c'était surtout la ligne classique, l'attitude noble, la forme impeccable. Or, voici qu'en regardant un berger profilant sa stature pensive sur un ciel campagnard, un faucheur rythmant sa besogne au coup circulaire de sa lame tranchante, un groupe de bardeurs de fer transportant au pas la poutre rigide qui endolorit leurs épaules, un paysan qui pousse son attelage au droit du sillon, bref, tous ces hommes, toutes ces femmes des champs, de la rue, de l'usine, du chantier, certains artistes ont palpité devant ces lignes qui n'étaient point celles de leurs modèles aux draperies académiques, devant ces corps vulgaires, tassés de fatigue, devant ces visages fanés par les privations, devant aussi ces admirables équilibres de muscles et ces rythmiques attitudes. Et ils se sont dit : Si nous sommes émus, c'est que gît en tout ceci un élément d'art. S'il y existe un élément d'art, c'est qu'il frissonne de beauté certaine.

Et c'était vrai. Il y a de la beauté dans le spectacle du peuple, parce que le beau, qui est peut-être ce que le décrétait l'Ecole, s'affirme autre chose encore : l'ensemble de tout ce qui nettement caractérise un individu, condense en lui son espèce, sa race, son milieu, l'élève enfin à la hauteur d'un type. Or, avant les premiers artistes sociaux, l'on ne voulait connaître qu'un type, le type aristocratique, celui qui garde la grâce ou la force des élites. Depuis eux on accepta au rang des sujets à traiter le type démocratique. Et l'on s'aperçut que lui aussi possédait des harmonies dignes de tenter l'ébauchoir et la palette. Constantin Meunier, plus profondément que quiconque vit et exprima la splendeur essentielle des plèbes et dégagea la sombre grandeur du travail.

Non seulement il y a de la beauté dans les mille mouvements si variés de la grouillante ruche des humbles, mais c'est là que l'artiste saisira le plus sûrement la franchise du geste. Ce que nous appelons la politesse n'ayant pas encore appris la dissimulation à ces gens simples, c'est parmi eux, réagissant mal contre les hérédités et les réflexes, que

se retrouvent le mieux et sans apprêt la race, la situation, le métier, la douleur, la joie, la moralité. Quoi de plus précieux que cette sincérité d'allures pour qui veut rendre le geste humain en vérité et en simplicité.

Il n'est pas jusqu'au vêtement — terreur des statuaires, car il s'avère si laid de nos jours ! — qui chez le peuple ne perde en partie son géométrisme achromatique et banalement correct. Voyez les blouses flottantes, les pantalons larges, les ceintures aux plis vagues, les chapeaux mous, comme ils l'emportent en pittoresque sur les vestons à angles et les pantalons à plis de nos tailleurs à la mode. Et même, chez les pauvres, quelle singulière revanche de l'esthétique fait que leurs vêtements de misère gagnent en charme à mesure que l'étoffe s'use, s'amollit, se teint étrangement sous l'action de la pluie et du soleil, prend des tons mordorés, des nuances passées et imprécises. Demandez à Raffaëlli ce qu'il pense des paletots exténués couvrant l'échine des rois du trimard ! Constantin Meunier, lui aussi, a vibré, sympathique, aux accoutrements des misérables dont il a extrait ce qui, aujourd'hui, nous fait tressaillir d'admiration émue.

Voilà donc, sommairement indiqué, l'intérêt en plastique du *vulgum pecus*. Cela suffit pour justifier théoriquement la sculpture sociale. Mais une thèse ne vaut que par les réalisations qu'elle engendre ou dont elle émane. Or l'œuvre de Constantin Meunier en est une, marquée au signe qui distingue les maîtres, riche en sève d'où jaillissent maintenant des ramures diverses, frémissante d'une humanité jusque là méconnue, dédaignée, pleine cependant de tout ce qui nourrit la pensée, l'enthousiasme et la rêverie.

II. — Avant de pétrir la glaise...

C'est vers la cinquantaine seulement que Constantin Meunier dressa des selles et pétrit la glaise. Mais du premier coup il étonna les connaisseurs. Il se trouvait préparé il est vrai par trente ans de communion avec ceux qu'il se proposait de déifier, et dont il avait déjà dit, par le crayon, le pastel et le fusain, les tâches grossières et sublimes. Jamais artiste n'eut moins d' « amateurisme » en son cas. Ce n'est point par hasard qu'il passa du dessin à la sculpture. Il y eut là, nous le verrons, un aboutissement logique et naturel de la pitié passionnée s'imposant à son cerveau, éblouissant ses yeux, puis mettant en sa main les instruments successifs qui graduellement la traduisirent en beauté.

Avant de parler de l'auteur incomparable des statues et bas-reliefs tragiques qui dévoilèrent au monde une face nouvelle de l'art, il importe donc de retracer l'apprentissage héroïque du maître de Lou-

vain ; ce sera en même temps une admirable leçon pour les jeunes chercheurs d'idéal.

Né, en 1831, dans un faubourg de Bruxelles, à Etterbeck, Constantin Meunier eut une enfance maladive (1) où se coalisaient contre sa santé des sensibilités précoces et des difficultés matérielles. Son père, petit receveur de contributions, vivait chichement dans une maison morose située près de l'ancienne place des Sablons, une de ces places mortes où s'écoulent silencieusement de ternes vies provinciales. Ses sœurs s'occupaient de modes, sa mère du ménage, — famille qui ne semblait guère vouée aux secousses de la notoriété, et que n'agitait sourdement aucune ancestralité intellectuelle, mis à part un neveu de Mme Meunier, vague peintre d'histoire et frère d'un ami d'Alfred de Musset. Cependant le frère aîné, Jean-Baptiste, sentit sourdre en lui et avant le cadet, des ardeurs esthétiques, s'éprit de l'art de la gravure, et Constantin, de bonne heure, trouva ainsi, chez soi, un être qui vibrait à l'unisson de ses hauts instincts. Tous deux s'enflammaient au désir de fixer leur âme lourde de rêve. Jean-Baptiste mena Constantin chez un sculpteur, Fraikin, adonné précisément à ces déesses sans vie que l'on copie sans foi en s'inspirant de quelque agréable nudité à cent sous la pose, ou pis, de quelque autre marbre dont on démarque l'attitude élyséenne.

Le jeune homme ne s'intéressa point à ce médiocre officiel, à ce succédané de Canova. Déjà, le minait l'orgueil de rester plus vrai, plus sincère. Lâchant Fraikin il lui préféra l'atelier Saint-Luc, sorte d'académie Colarossi, où l'on se cotisait pour travailler librement en un hall commun. Là, le nouveau venu se liait avec Rops, de Groux, et ces deux esprits originaux purent avoir, après le frère du jeune artiste, une bienfaisante action sur sa destinée.

« Meunier rencontra chez de Groux, assure Camille Lemonnier, sa vraie filiation intellectuelle. Cet art frémissant alimenta les sources de sa sensibilité. Il l'inclina vers la notion d'une esthétique basée sur l'observation attendrie des tristesses de la vie quotidienne. Nul doute que la leçon du visionnaire morose, à l'âme grave et pitoyable, uniquement peuplée d'images douloureuses qui s'assimilaient aux soucis de sa propre existence, n'aient secrètement modelé les poussées subconscientes du disciple et de l'ami que le maître aimait mêler à ses travaux. »

Charles de Groux, et aussi Félicien Rops, dont on sait la riche érudition et la vaste intelligence, apprirent au néophyte à connaître ceux dont il devait tenir par le lien secret qui unit les génies de tempéra-

(1) « Tous les soirs, jusqu'à l'âge de quinze ans, il a pleuré, me disait un de ses parents. Il grandissait, chétif — corps malingre, tête énorme — et, certes, il était comme le Jérémie de la famille » (E. Verhaeren).

ment analogue, et à se décider d'abord pour la peinture. Par eux, il aima ces bons vieux frères Lenain qui, à l'encontre d'Ostade et de Téniers, réjouissants évocateurs de grouillantes kermesses, de ripailles goulues et de longues beuveries, préférèrent, audace rare à l'époque, s'intéresser aux heures de besogne vulgaire, aux trimeurs des champs et de la ferme, aux éreintements et aux guenilles des parias. Par eux, il aima Millet, peintre des paysans courbés sous la songerie morne et résignée, que berce parfois un angelus martelant l'azur, Millet, dont l'abréviation synthétique se retrouverait chez le chantre austère des mineurs et des verriers.

Tout en s'instruisant, Constantin Meunier gagnait son pain ; il aidait de Groux, polychromiste apprécié des fabricants de bondieuseries. Tous deux alimentaient non sans dépit ces usines où mitonne la décadence de l'art religieux : il fallait bien vivre. Mais le maître, ne l'oublions pas, penché sur le réalisme des vieux peintres hollandais et flamands, secoué du vent de renouveau qui hérissait la barbe révolutionnaire de Courbet, très épris de Millet et de Daumier, soignait sa réputation en retraçant des scènes populaires âpres ou ingénues qui le mettent à côté de Leys et de Brakeleer, de Courtens et d'Asselbergs, de Stevens et de Rops, parmi les rénovateurs de la peinture belge ; quant au disciple, puisant en sa basse besogne même ce style concret des verriers, contourneurs de formes hagiographiques dont il se souviendra lorsqu'il dressera ses saints de la vie laborieuse, il travaillait également à se former en vue de plus intéressantes réalisations. Un jour vint où il traita, en artiste, un coin de l'atmosphère pieuse propre à son métier, — c'était un commencement.

Ce jour fut celui où un hasard le mena à la Trappe et l'y fit demeurer quelque temps. La funèbre ambiance l'inspira. Il peignit son premier bon tableau : *Enterrement d'un trappiste,* aujourd'hui au musée de Courtrai. Ces moines à la mine cireuse dissimulée sous leur capuce, — linceul préalable, — et portant à pas lents dans la fosse, un de leurs mornes compagnons, vivement impressionnèrent Meunier, alors âgé de vingt-sept ans. La peinture religieuse n'était point sa vie ; mais ceci répondait sans doute à une crise d'âme ; douze ans plus tard, Meunier devait donner encore un *Saint Etienne* succombant, lapidé, dans un paysage de violence, et offrant à Dieu son martyre, — Saint Etienne, symbole de tous ceux qu'anime une fraternelle et véhémente sympathie et dont se moque la foule méchante prête toujours à massacrer sous les pierres ses prophètes et ses héros (1).

Entre temps, le jeune peintre se marie. Le vil labeur l'accapare

(1) *Le Martyre de Saint-Etienne* est au musée de Gand. Meunier fit, plus tard, deux autres tableaux de même titre, *la Guerre des Paysans*, l'un au musée de Bruxelles, l'autre appartenant à M. Van Overlopp.

davantage. Il faut soutenir maintenant une famille, et pour ce, peindre des chemins de croix, des vierges, des christs, des saints. Besogne indispensable et navrante. Qui oserait reprocher à Constantin Meunier ces œuvres d'esclave ? Qui oserait les reprocher, de même, à certains de nos grands hommes ? Pour faire son œuvre, il faut, coûte que coûte, s'en donner les moyens. Les moyens meurent, l'œuvre reste.

Constantin Meunier vint en 1861 s'installer à Bruxelles même, rue des Secours, et l'occasion lui fut donnée de visiter vers cette époque, au val Saint-Lambert, une cristallerie célèbre érigée en un site pittoresque, au bord de la Meuse. Il s'initia aussitôt à la beauté du travail mécanique. Dans le voisinage, un charbonnage alimentait l'usine. Meunier s'y rendit. L'éclair jaillit alors...

« Ce fut pour le solitaire et contemplatif artiste la grande secousse, écrit son ami Lemonnier... Sa nuit intellectuelle fut déchirée par les mêmes flammes rouges projetées en volutes hors des cheminées et qui éclaboussaient de sang, dans le blême crépuscule, les monts escarpés des schistes et des psammites. Un soir, qu'au ronflement des turbines, parmi les fracas de la tôle rabotée par le roulement des berlaines, il assistait à la péripétie dramatique des cufats précipités avec leur peuple noir dans la spirale ténébreuse, il eut la vision nette, émouvante de son art. Elle s'accorda avec l'effroi, la surprise, la douleur de cet engloutissement d'une humanité comme aux remous d'un Erèbe. Elle fut la convulsion fraternelle de sa propre humanité entraînée dans l'aventure de ces obscurs héros tragiques. La vue de ces êtres aux yeux mangés de suie, aux pâleurs de peau charbonnée, aux haillons mâchurés par dessus de gourdes ossatures animales, en outre, lui proposait une faune farouche, primordiale, bien autrement faite pour le relief des plastiques expressives que l'universelle et écœurante banalité des modèles à viandes boulantes et à muscles en caoutchouc, pareils aux derniers coryphées en maillot d'un crépuscule des dieux mythologiques. Constantin Meunier avait trouvé la région idéale correspondante à son héroïsme intellectuel, à son rythme de beauté dans la force et dans l'action. »

Dans un style moins tourmenté, on peut dire que l'artiste avait découvert ce second type dont nous parlions, et que jusque-là on ne songeait point à utiliser : le type démocratique avec tout ce qui le caractérise: sincérité du masque et des attitudes, adaptation exacte des mouvements à leur usage, splendeur de la bête humaine domptant la nature en liguant contre elle son intelligence et ses muscles.

Constantin Meunier rapporta du val Saint-Lambert des documents, des croquis, la matière de sa *Descente des mineurs,* son premier grand tableau social. Œuvre entre toutes magistrale ! L'équipe des tâcherons, partie de ses corons au pas pesant des matins ensommeillés, attend,

bissac et pichet au côté, lampe à la main, son tour de sombrer aux profondeurs telluriques où vont s'écouler les heures moroses ponctuées de coups de pic. Troupe spectrale et confuse entourant le puits où grincent les poulies de la bure, elle est, dirait-on, composée de fauves. La lueur froide de l'aube tombe sur les vestes bleues, les chapeaux de cuir, les visages blêmes. Cette page d'un livre non encore entr'ouvert par le public stupéfia celui-ci et les critiques eux-mêmes, porte-voix de l'opinion n'en comprirent point la sauvage grandeur. Pour un perspicace, l'œuvre aurait annoncé le prochain manieur de glaise, car la forme y subordonne la couleur, la ligne seule y a du relief. L'artiste avait trouvé la source réelle de son inspiration, le point sensible de son génie, le foyer électrique d'où jailliraient désormais les étincelles éblouissantes d'une émotion inlassablement passionnée.

Dès lors, en attendant l'interprétation définitive du monde prolétarien, Constantin Meunier en multipliera l'image sur la toile ou le papier, au gré de compositions tragiques où il deviendra l'émule d'un Puvis de Chavannes qui, tout en circonscrivant son art aux vastes compositions décoratives, chercha aussi, de son côté, à simplifier l'humanité ramenée historiquement ou allégoriquement aux lignes essentielles et constantes de ses types primitifs (1), l'émule d'un Millet caractérisant, et l'élevant ainsi à la hauteur des généralités éternelles, l'homme des campagnes en quelque sorte soudé à la glèbe, l'émule de son maître de Groux, ingénieux et gauche à la fois, plein d'une rudesse adoucie à des coloris breugheliens, étrangement délicats, l'émule du Rodin déroutant des croquis brouillonnés à touches d'inouïes virtuosités.

C'est à cette époque que Constantin Meunier commença vraiment d'aimer l'ouvrier, de vivre avec lui, de se pencher sur ses douleurs simples, ses joies brèves, ses résignations héroïques, ses stupeurs d'animal humain, de verser sa pitié sur cette tourbe où palpitent moins des consciences individuelles qu'une espèce d'âme collective, confuse, crevée d'éclairs, et pour qui semble si étrange que les théologies la décrètent formée à l'image de Dieu. C'est à cette époque que, tout entier, il se sentit secoué de sympathie pour le peuple rivé au carcan des besognes effroyables, voué aux enfers sans issue, et parfois si peu différent de celui que nous représente l'histoire, avec, claquant au-dessus des échines exténuées, le fouet des pharaons. C'est à cette époque qu'il peignit toute la vie du mineur, les *retours* aussi lugubres que les descentes, enveloppés de crépuscule sinistre, et reconduisant le troupeau las à ses cahutes calamiteuses, reins cassés et pas traînards, faces noires et muettes, — les repos pesants parmi les cabarets pein-

(1) Encore que telle évocation comme le *Pauvre Pêcheur* ait une singulière parenté avec les *mimis habens* que Meunier traita uniquement sous tant d'aspects divers.

turlurés, — les repas mornes dans la poussière des hangars, — les travaux variés au fond des laminoirs et des verreries, où les fours dégorgent une chaleur infernale, — et, décor de misère pour ces gueux « les paysages farouches, hérissés de charpentes et de cheminées, les fuligineux horizons coupés de ponts, barrés de gibets, rencognés de lourdes carcasses de verreries et de hauts fourneaux, la déformation sinistre et violente d'une contrée aux mamelles pustuleuses et ravagées qu'il prodigua en ses fusains, ses pastels et ses huiles, étalant les vertèbres à nu, l'effrayant squelette carifié des territures pareils à l'initial chaos... décor tragique où dans l'aube humide, sous le rafalement des fumées, il agglomère le troupeau dévolu à l'holocauste » (1). Camille Lemonnier, qui venait d'écrire sur la Belgique un de ces livres savoureux, touffus, « joaillés » richement à la façon de Huysmans, et qui sont la gloire des littératures nordiques, pria Xavier Mellery et Constantin Meunier d'illustrer son ouvrage. Meunier trouva là une nouvelle occasion d'accentuer les effigies de ces pauvres serfs humains, brutes si vaguement léchées de lueurs spirituelles, chairs qui suent des rentes pour les molochs de la grande industrie. Et les proses éloquentes, somptueuses, raffinées, se matérialisèrent en dessins vigoureux, parmi lesquels se silhouettent *le lamineur, le puddleur à son four, le coulcur d'acier,* noirs démons qu'il suffira de reproduire, plus tard, en relief pour que surgisse l'armée formidable des bronzes demeurés immortels.

L'illustrateur dut alors pour travailler s'attarder davantage encore au pays du labeur et de la misère, au *pays noir* — titre d'un autre volume de Lemonnier, à nouveau orné des dessins de Meunier — au pays noir qui allait plus spécialement hanter les prunelles de notre artiste, au pays noir où se concentrent, mieux que partout ailleurs, les caractères de l'humanité sacrifiée sur l'autel des nécessités mondiales (2).

Les années passent. La main de Constantin Meunier se forme en quelque sorte pour la suprême création; l'heure est proche, tout en suivant le sentier, d'aboutir à la grande route... Néanmoins, deux ou trois années sont encore nécessaires. En 1880, l'Etat commande à Constantin Meunier une copie, en Espagne. Et voici une excursion

(1) C. Lemonnier.

(2) Constantin Meunier illustra également *le Mort,* de Camille Lemonnier. Ici, ce n'est plus le borinage, mais la glèbe qu'évoque le dessinateur, la glèbe et l'effarante psychologie d'un rustre flamand sombrant dans le crime. Quelques-unes des planches sont d'une intensité extraordinaire. « Ce sont des chefs-d'œuvre qui resteront à côté des plus beaux bronzes de Meunier », assure M. Léon Bazalgette; et il ajoute : « La caractéristique de Meunier, illustrateur, est la sobriété, la vigueur, l'extrême simplicité, unies à l'intensité tragique et exprimées d'un crayon âpre et puissant ».

profitable, car elle donne au peintre social un nouveau champ d'exploration, et parmi les maîtres, et parmi ses sujets préférés.

Parmi les maîtres. Les sombres coloristes défilent, dont la note s'accorde au réalisme du voyageur belge : Ribera et ses têtes chenues, tailladées de rides, amères, grotesques parfois, ses mains calleuses et lignifiées, ses corps décrépits où tous les muscles semblent noués; Zurbaran, fils de laboureur, austère jusqu'au tragique, amoureux du clair obscur, des faces extasiées de saintes amaigries, de cénobites traitant leur chair à coups de cordes, de moines terrifiés par le Tentateur qu'on expulse avec des vociférations pieuses; Velasquez le taciturne, aux larges coups de brosse, aux psychologies implacables, (nul ne sut mieux fixer la décadence d'une dynastie tombée de la splendide intelligence de Charles-Quint à la faiblesse cérébrale des trois Philippe et à l'imbécillité décisive de Charles II) aux jets exacts et tout de suite impeccables; et hors ces grands-là, le fougueux Herrera, le Greco peuplant ses toiles de fantômes blafards, quelques autres plus modernes essayant de nous dire l'effroyable dégringolade de l'Espagne étranglée par les prêtres sur les ruines de son antique prospérité.

Mais rien ne valait pour Constantin Meunier et son fils Karl, amical compagnon, les bonnes flânes au hasard de la foule bariolée, de la rue turbulente; ils se mêlaient aux bousculades parfumées outrancièrement par les manolas au chignon piqué d'une fleur de sang, aux processions fantastiques électrisées de piété morbide, aux corridas hurlantes où les cris transpercent des taureaux affolés avec autant d'acuité que les banderilles; ils errèrent aux carrefours et aux voies pittoresques, tout rancis et sauris par les siècles; ils tressaillirent sous les regards aciérés d'hommes à mines d'apaches, sous les œillades raccrocheuses de femmes énervantes dont la passion paraît toujours accroupie et prête à bondir; ils fréquentèrent les églises où une religion sensuelle entre toutes convulse curieusement sa statuaire rococo et troublante. Et ce génie réaliste, théâtral, mystique, de l'Espagne mal évadée du moyen âge aux folles fièvres, se malaxa dans l'âme elle-même naturaliste, dramatique et pleine de religiosité de celui qui envoyait à ses amis de si étonnantes lettres émaillées de mille croquis volés au passage.

Outre la copie commandée et maintes études savoureuses, Constantin Meunier rapporta de sa campagne ibérique un tableau digne du *Saint-Etienne* et de l'*Enterrement d'un Trappiste*, cette *Fabrique de Tabac* si synthétique des Espagnes, avec ses couleurs chaudes, ses filles aux yeux charbonnés, aux reins félins, aux visages de luxure.

Ajoutons à cette toile *la Guerre des Paysans*, *l'Exode*, embarquant de faméliques émigrés par un ciel navrant d'hiver, *l'Hécatombe* d'où semblent sortir des râles, *les deux Mineurs*, un *Pêcheur de Coxyde*

neptune en chapeau goudronné, dressé sur un ciel d'orage, des pastels tourmentés comme la *Ruine de charbonnage,* lugubres comme la *Briqueterie à l'aube,* tragiques comme la *Coulée de fonte* et *l'Aciérie,* gras comme *l'Escaut à Rupelmonde* et quelques autres productions d'un « art spontané et libre, sans sécheresse, sans dureté » (1) et nous en aurons fini avec Meunier le peintre si original dont la brosse farouche allait si facilement se transformer en ébauchoir, car elle semblait déjà gâcher, à plat, les sujets destinés à illustrer la sculpture wallonne.

La fréquentation des hommes de l'usine, de la mine, si peu colorés, taillés on dirait dans l'anthracite, vêtus sombrement, pollués de poussière, donnait à Meunier une vison fuligineuse. Sa palette même frappée du soleil sévillan, reste grise, comme salie de fumée. Meunier rappelle Daumier. C'est du dessin peint. La couleur s'avère mordante, triste, épaisse. Et pourtant, tout cela vit, grouille, émeut. Carrière n'eut pas non plus besoin d'être un Tintoret pour nous empoigner jusqu'aux moëlles.

III. — La seconde existence

Un beau jour, une nouvelle surprit ceux qui connaissaient imparfaitement Constantin Meunier. Il venait de retourner dans un faubourg de la capitale belge, de louer un atelier large et clair, d'acheter des selles, de la glaise, des ébauchoirs. Et voilà qu'au Salon — au Salon triennal de 1884 — il envoyait une statuette intitulée *le Marteleur.*

On regarda, on s'étonna; quelques-uns raillèrent, comme il sied; beaucoup ne comprirent pas. Qu'était-ce que ce gaillard-là? Où diable avait-on déniché pareille caricature? Ça, un sujet? Ça, de la sculpture? Il y a des artistes qui en vérité, ou sont un peu fous, ou se moquent du monde.

Encore que Delaplanche, dix ans plus tôt, eût déjà puisé des émotions dans la vie vraie, son *Education Maternelle* par exemple restait de la noblesse auprès de cette brute exposée par Meunier. Et quand on pense que, sept ans plus tard, en 1891, Theunissen étiquetant un de ses groupes : *Pendant la Grève,* M. Lafenêtre, par ailleurs intéressant critique, écrivait « voilà un de ces thèmes trop particuliers qui ne semblent guère se prêter au développement sculptural... et l'on ne saurait engager les jeunes gens à s'attaquer souvent à des matières si sentimentales et si périlleuses », quand on se souvient des *Madeleine,* des *Orphée,* des *Pieta,* des *Charme,* des *Jeunesse,* des faunes, des liseuses et des arlequins qui encombraient le gravier des halls officiels, on peut se faire une idée de l'ébahissement des visiteurs

(1) Georges Lecomte.

« smart » et des expertiseurs devant le bonhomme de Constantin Meunier.

Si l'on veut mieux saisir combien choquait cette tentative hardie, il faut se rappeler que la sculpture depuis assez longtemps se régénérait, et qu'on semblait mal venu de s'engager dans une voie si extraordinaire, puisque rien ne justifiait une révolte en face d'œuvres réellement belles surgies de la compréhension nouvelle, et très noble de l'art de Flaxman, de Thorwaldsen et de Canova.

Ces trois noms, en effet, anglais, danois, italien, dominaient l'Europe au début du XIX^e^ siècle et figeaient une humanité de convention en types pédantesques, voués à l'immobilité de canons dogmatiques. En France, Bosio, favori de l'Empire et de la Restauration, Pradier, abondant et banal, continuèrent cette tradition aimable, et la poussée romantique, si importante en peinture, ici fut à peu près nulle. Mais soudain jaillirent trois robustes ouvriers de la pierre : Rude, David d'Angers, Barye, qui dotèrent la sculpture d'une conscience nouvelle, saine et toute frémissante des idées libérales. Leurs élèves, vainqueurs des routines, préparaient un art en passe de devenir de plus en plus vivant, et, certes, on doit s'incliner devant un Carpeaux, devant un Frémiet, devant un Dalou, devant un Falguière. Même, pour secondaires qu'ils soient, d'autres manieurs de ciseau interprétaient plus intelligemment que jadis l'Antiquité, et tâchaient de s'assimiler la vie moderne : les Chapu, les Paul Dubois, les Aimé Millet, les Carrier-Belleuse, les Antonin Mercié, les Barrias, les Delaplanche. Quant à la Belgique, une sorte de troisième école flamande s'y était instaurée à l'époque de sa reconstitution nationale, et *passée* l'influence de Rude, les Simonis, les Royer, les Geefs, les Dillens, les Devigne, les Van der Stappen donnaient quelque gloire à leur pays. Parler de décadence! N'avait-on pas Fraikin ?...

Mais le grand crime du nouveau venu était celui-ci : il apportait quelque chose d'absolu, inconnu jusqu'alors, il glorifiait ce qu'on prétendait inglorifiable, il paraissait quelque redoutable socialiste animé de l'hypocrite intention de faire pénétrer la politique au sein même du Temple. Au vrai, rien de moins littéraire que *le Marteleur*, mais on prêtait, à son auteur, des pensées de propagande subversive (1), ou, si l'on acceptait qu'il se fût simplement intéressé à une classe nouvelle de gens, on lui déniait le droit de trouver en cette classe réprouvée un élément d'art.

Si la répétition lassante des sujets antiques, bibliques, allégoriques, traditionnels ne suffisait plus à l'appétit des tailleurs de marbre, n'avaient-ils pas la ressource des bustes d'amis, des statues de célé-

(1) Vers cette époque, précisément, le parti populaire menait quelque bruit, à Bruxelles, et soulevait avec vivacité les questions ouvrières.

brités, des monuments commémoratifs ? S'ils tenaient aux scènes tirées de la vie journalière, ne pouvaient-ils s'en tenir au moins à celles qui satisfont notre « goût de l'idéal » ? Quel « idéal » de lignes et d'attitudes peut résider dans le populaire ? Tout ce qu'on voudra, mais pas ces plèbes barbares honorées du ciseau à l'égal des divines prestances de jolies femmes. Tout ce qu'on voudra mais pas d'ouvriers en casquette, en cotte, en bourgeron, parmi les dieux, parmi les belles filles nues, parmi les nobles, parmi les prêtres, parmi les intellectuels, parmi les bourgeois !

En 1885, *le Puddleur,* de Constantin Meunier, n'eut guère plus de chance que son *Marteleur,* de 1884.

Il s'obstinait.

Or celui qui s'obstine, quand il a vraiment quelque chose de neuf à dire, quand il a la foi, compagne douce et virile, quand il possède assez d'esprit critique pour se perfectionner seul, pour s'élever seul, finit par vaincre, même s'il lutte seul contre tous.

Camille Lemonnier et quelques amis encouragaient le vaillant solitaire. Rodin lui devint fraternel. Rodin ! L'autodidacte, l'artisan longtemps méconnu et qui s'entêtait également, pareil au bœuf déchirant son sillon, Rodin qui, pour ne point se spécialiser dans le monde prolétarien, n'en cherchait pas moins de son côté des formules inédites « rejetait la vie au creuset des morphoses initiales... et passionnalisait ses figures d'un sentiment tragique de fatalité », Rodin comprenait Meunier et l'approuvait d'oser pétrir en simplicité les héros de son rêve.

A Rodin, d'ailleurs, la Belgique n'était pas étrangère. De 1871 à 1877, il avait collaboré avec le Bruxellois Van Rasbourg, et vécu dans la capitale où Meunier, son aîné de dix ans à peine, se cherchait lentement. Mais en 1884, il avait déjà, après vingt ans d'effort, étonné, sinon conquis le public avec son *Age d'Airain,* son *Saint-Jean,* sa *Création de l'Homme.* Il reconnaissait un frère en énergie, en ténacité, en volonté de perpétrer de la beauté nouvelle.

Constantin Meunier s'obstinait... Il n'avait point cessé de peindre, et maintenant plongeait plus avant aux ténèbres de poussière, de fange et de cambouis, du *Pays Noir.* Son fusain, son conté, matières elles-mêmes *harmonieuses* à ce monde de damnés, entassaient ceux-ci dans des compositions farouches où se condensaient toute une épopée. C'était *Germinal,* mis en fresques douloureuses, terribles, éloquentes, à l'égal des plus belles pages de Zola. C'était aussi un Olympe nouveau, effrayant et sublime, et l'on a pu dire que Meunier se rattachait aux Grecs en ce sens qu'il créait, lui aussi, des dieux.

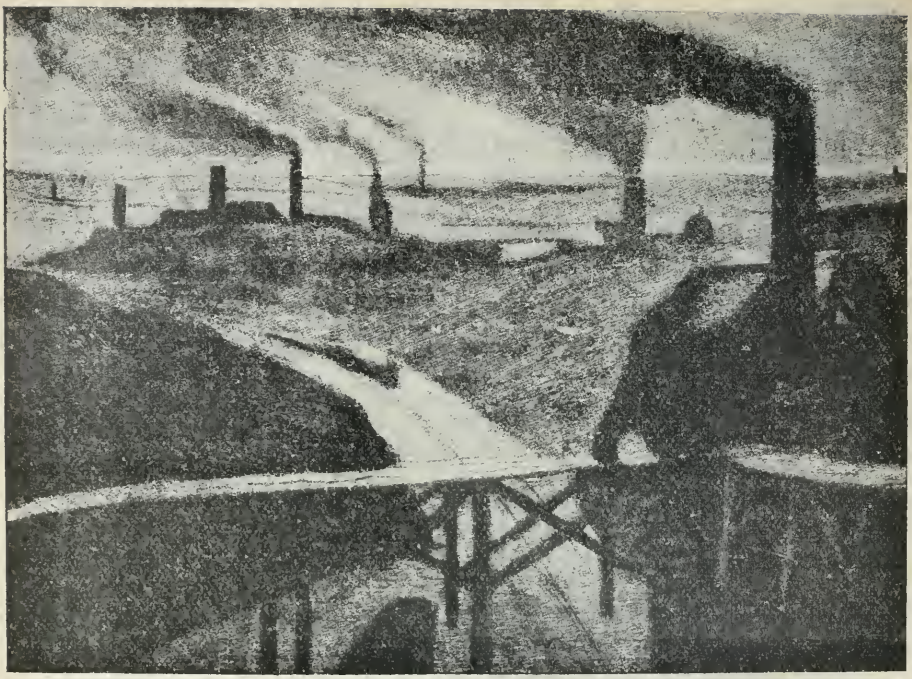
Oui, des dieux, même si, imbus de médiévalisme, on les compare puérilement aux diables, parce qu'ils ont les joues noires, des dieux, ces extracteurs du charbon, pain de l'industrie ; ces pêcheurs qui explorent la mer sur des esquifs dont l'ouragan se joue, ces labou-

reurs qui font jaillir le blé; ces faucheurs qui fournissent de foin les aumailles ; ces verriers habiles qui, avec un peu de sable et de vent, créent comme par miracle les vases légers et transparents où ruisselle le vin vermeil ; ces carriers qui arrachent au sol la matière de nos somptueux palais et de nos chers logis, nids de l'amour et de la maternité ; des dieux non imaginaires en des mythologies fabuleuses, mais dont le geste créateur nous donne notre nourriture, notre demeure, nos outils, notre bien-être, et qui n'ont qu'à suspendre ce geste pour arrêter toute existence nationale, vider les magasins et les greniers, supplicier nos estomacs, faire grelotter nos corps dénudés, et planter la Mort en sentinelle à tous les horizons ; des dieux dont la colère, pour peu qu'elle gronde un peu haut, un peu longtemps, un peu coalisée, jette de par le monde une épouvante autrement redoutable que les foudres accumulés de tous les Jupiter !...

Il ne faudrait point croire que Meunier octroyât à ces dieux ou, si l'on veut à ces démons, par principe, un masque d'horreur, d'abrutissement, de déchéance. Ce serait absurde, comme de décréter que Zola ne sut gratifier les prolétaires que de tares hideuses. Ces deux réalistes n'ignoraient point le charme enclos dans les pires cercles de l'enfer qu'ils visitaient, armés de sincérité, et sans doute Meunier, pour un peu romantique qu'il reste, quoi qu'on en dise, fut plus *nature* encore, en ses conceptions, que le père de Lantier et de la Mouquette. Il sut amollir, notamment en ses *hierscheuses,* sa ligne rude et morne, et comprendre que, fût-elle étouffée en ses gentils rêves, polluée en ses aspects délicats, salie de poussière et de terre, heurtée aux bestialités indécrassables, privée des enveloppements maternels, la jeunesse féminine, malgré tout, garde en ses manières de la grâce et dans ses yeux du printemps.

Mais tant d'originalité, de persévérance, de labeur tranquillement forcené n'aboutissait point, ne se résolvait pour le chantre des maudits, ni en gloire, ni en fortune. Quelques-uns l'aimaient sans pouvoir l'imposer. Peu d'amateurs achetaient. Ces œuvres génialement frustes ne pouvaient orner encore les cheminées, les consoles et les meubles à bibelots des riches qui préféraient — et beaucoup n'ont guère changé — les imitations de l'antique, les statuettes de coquette allure, les vases soigneusement peints, voire des céramiques, d'ailleurs intéressantes, dont la renaissance commençait à s'affirmer.

Ne vendant pas, Constantin Meunier avait sollicité un poste. On le nomma professeur de peinture, à Louvain. Il déménagea donc encore une fois, s'exila, presqué heureux de pouvoir se recueillir complètement, s'adonner corps et âme à l'œuvre mûrie si lentement, si sûrement, et qui allait, de l'arbre magnifique et fécond, laisser tomber un à un, pendant huit ans, les fruits les plus beaux, les plus savoureux, de la sculpture sociale contemporaine.



Au pays noir.

IV. — Le solitaire de Louvain

Constantin Meunier avait atteint la cinquantaine. Il offrait cette particularité de sembler débuter. On ne connaissait pas son nom, au moins comme sculpteur. C'était un *jeune*, mais un jeune qui avait derrière lui trois lustres de réflexion, d'observation, de dessin, de sagesse, d'enthousiasme. Quand un enthousiasme s'accumule et qu'il éclate ensuite, il y a chance pour qu'il aboutisse magnifiquement. Ce fut le cas du solitaire de Louvain.

Il naît à la sculpture, mais il a, en vérité, trente ans de sculpture en puissance au fond de lui. Ses fusains massifs, ses aquarelles sans transparence, ses dessins sont de la sculpture écrasée sur le papier. Ce qu'il va faire jaillir de son pouce est une œuvre nourrie déjà du labeur passé ; elle ne sera qu'un épanouissement. Nul besoin maintenant d'apprentissage. L'artiste est prêt pour les chefs-d'œuvre.

Aussi ne veut-il pas d'aides, de praticiens, d'élèves. Il travaille seul. Il va chercher sa glaise à la cave et la monte, par lourdes charges, sur ses épaules trapues. Il la gâche lui-même, joyeux sous la haute coupole de l'espèce de tour où il travaille méthodiquement, sans hâte, comme un bon bœuf sûr d'arriver au bout du champ. Les jours de cours, il s'en va, lent et rêveur, vers sa chaire professorale, vers ses

La moisson.

élèves qui l'intéressent à moitié, car les créateurs aiment peu à enseigner. Autrement agréable et utile est pour lui le spectacle des mêmes gens que son œil habile enregistre : ce séminariste à mine confite, cet étudiant plein de jeunesse folle, ces ouvriers dont la gymnique est mathématique et beaucoup plus élégante et souple que ne l'aperçoit le vulgaire, ces hommes de peine accomplissant l'effort, aisément, par habitude, ces portefaix dont le dos s'identifie à ceux des bêtes de somme, ces passants de tout âge exécutant, selon d'obscures règles, tous les mouvements que l'humanité répète depuis des millénaires. Autrement savoureux lui reste le tableau de la vieille ville brabançonne, de ses rues provinciales, de ses venelles zigzaguant vers les ponts, de ses places aux maisons orfévrées, de son canal où se mire un rang de vieux platanes, de ses tanneries de pourpre, de son béguinage où des bonnes femmes égrènent leur rosaire, de ses cours silencieuses, de ses murs monotones, tout cela discret, vieillot, comme marqué du sceau des mornes éternités, des paix sépulcrales. Quand passe un corbillard, on se demande ce qu'il emmène au trou ténébreux, un mort qui vient de s'endormir, ou l'un de ces fantômes glissant au long des voies calmes pour disparaître sous une baie pareille à une porte de tombe...

Mais cette immobilité n'est qu'apparente. Là, comme ailleurs, bien que discrètement, on travaille. Là, comme ailleurs, des maisons se

bâtissent, des industries s'exercent, de la douleur circule, de la joie sourit, des enfantements et des deuils alternent les frémissements des âmes. C'est la vie. Et le professeur de Louvain qui, du reste, peut trouver une réelle activité en errant du côté des halles et de l'Université, aux alentours de Saint-Pierre, alimente facilement son esprit en cette cité de quarante mille habitants, fière d'un hôtel de ville gothique, unique au monde, d'admirables églises parmi lesquelles Sainte-Gertrude est riche des plus belles stalles de Belgique, des maisons à jolies façades, et, chose curieuse, de vastes cultures intra-muros, en deçà des remparts du XIV^e^ siècle, ramassant la ville en un circuit percé, comme Thèbes, de sept portes.

Constantin Meunier recevait quelques amis dans sa thébaïde ; mais la critique, mollement, le public, paresseusement, s'émouvaient. Son *Grisou* poignant où se tord la détresse maternelle aux mains d'une malheureuse penchée vers le torse mutilé d'une victime de la mine, sa *Femme du Peuple* « à qui le feu a aussi volé le fils bien-aimé, le mari ou l'amant, et dont le choc s'affale en un grand bris de tout l'être devant le martyr inreconnaissable » (1), ses autres traductions si émues de l'angoisse des humbles attiraient enfin, peu à peu, l'attention. Le *Martelcur* obtint même, à l'Exposition Universelle de 1889, une médaille d'honneur. La Renommée daignait emboucher, pour lui, la trompette. La ville de Louvain montra quelque déférence à son professeur et lui commanda un monument à la mémoire de Damien. L'obscurité se dissipait autour du nom qui devait, peu à peu, irradier tant de lumière.

Constantin Meunier continuait à manier le pinceau, le crayon, le fusain, à aller dessiner sur place les paysages où vibrait le plus sa sensibilité ; sites mamelonnés de terres, eczémateux, enchevêtrés de poutres, crevés de puits, barrés de ponts et d'aqueducs, avec des surgissements de carcasses étranges, restes de charbonnages délaissés. Ses pastels écrasaient des couleurs fumeuses qui eussent dérouté les célébrités de cet art réputé délicat, bien qu'on en puisse tirer des effets farouches. Ses aquarelles, violentées de gouache, lourdement suggestives, se riaient des traditions de transparence et de légèreté. On l'a dit ; tout cela, au vrai, mélangeant des genres divers, aboutissait à de l'estampe en couleur. Ce n'était plus rien de classable. C'était du relief obligé de s'aplatir sur une surface.

Constantin Meunier mûrissait-il déjà le plan de son monument glorificateur du Travail ? On peut le croire, en face du bas-relief de l'*Industrie*. Le bas-relief, d'ailleurs, c'est comme un dessin qui se

(1) Ed. PILON. A rapprocher de ces spectacles d'agonie : l'*Hécatombe*, cadavres étendus, au lendemain d'une explosion, sur des lits d'hôpital. Meunier a fait, dans son œuvre, une large place à la Douleur et une à la Révolte.

gaufre, se soulève, tend vers les bosselages plus expressifs que les ombres, veut s'échapper, dirait-on, de la feuille. Le bas-relief était une sorte d'acheminement vers la sculpture, des dessins et peintures robustes de Meunier.

Rodin, Lemonnier, maint ami, exaltant le Maître autour de qui se formait « la légende d'un vieil ouvrier créant dans le silence d'une ville gothique », celui-ci vit bien que son œuvre intéressait. Mais il ne savait au juste pourquoi, s'en étonnait le premier, et nous touchons ici à un point capital de la psychologie du génie et de la genèse des révolutions d'art.

C'est un signe du génie, a dit excellement Lemonnier, que de paraître faire par un acte de volonté ce qu'en réalité ont décidé les puissances extérieures. Constantin Meunier « possède le don d'ingénuité des créateurs absolus. Une chose en lui sait ce qu'il fait sans qu'il le sache lui-même, et il s'étonne qu'on veuille voir dans sa sculpture tant d'intentions qui, certes, y sont virtuellement contenues, mais auxquelles il ne croit pas qu'on ait jamais pu penser. » Et ceci est le cas de Rodin, encore que son entourage adulateur, littératurisant son œuvre et se prosternant devant le moindre de ses coups de pouce, l'ait renseigné à cet égard. C'est surtout le cas de Barye créant la psychologie sculpturale de l'animal et ouvrant le champ à des explorations insoupçonnées hors de la nature humaine, c'est le cas de Wagner intronisant dans la musique tout le drame humain, c'est le cas de Manet ramenant des traditions de fraîcheur dans le chemin encombré des tremblements vieillis et insincères de l'Ecole, c'est le cas plus lointain de Turner et de Watteau, ces « prodigieux appelants du rêve », comme les désigne Robert de la Sizeranne, qui ajoute en parlant d'eux : « Ces inconscients casseurs de vitres... qui accomplirent des révolutions, ne se doutaient pas de ce qu'ils faisaient. Ils croyaient, de bonne foi, suivre la grand'route quand ils frayaient des trouées nouvelles. Ils ne croyaient qu'agrandir un ancien domaine quand ils découvraient un monde... Les vrais révolutionnaires sont ceux qui renouvellent les formes de l'art par lente substitution, à la façon de la vie, et non par suppression rapide, à la façon de la mort ».

Constantin Meunier a découvert un monde, le monde des plèbes courbant vaillamment la Nature aux pieds de l'homme. Constantin Meunier a renouvelé les formes de l'art en leur adjoignant celles, rudes et précises, de l'ouvrier. Constantin Meunier a procédé par lente substitution en renouant la chaîne avec l'antique qui fixait dans le marbre les mouvements des athlètes ; car, si nous avons pu dire des prolétaires qu'ils étaient les dieux du Temple nouveau, au fronton duquel s'inscrit la formule trilogique de la Révolution, nous pouvons dire aussi qu'en ces types augustes se retrouve la beauté olympique,

adaptée au moderne effort des vainqueurs de la Faim, du Froid et de la Barbarie.

Constantin Meunier, comme Rodin, comme Wagner, comme Watteau, est donc autre chose qu'un artiste singulier et turbulent jetant une poudre d'art aux yeux des historiens de l'esthétique, autre chose qu'un bouleverseur de règles, qu'un épateur de bourgeois, qu'un bluffeur, comme on en vit tant éclore aux temps de la bataille impressionniste ou de la bataille symboliste, autre chose qu'un météore éclaboussant le ciel d'étoiles extravagantes pour retomber dans la ténèbre insoucieuse; il est de la race des maîtres dont l'originalité profonde remue la mer du siècle d'un bras géant, de la race des créateurs véritables, après qui les horizons ouverts restent béants sur de la beauté nouvelle.

Et c'est parce qu'il est de ce Panthéon-là, où l'on n'entre point tout simplement pour avoir clamé des chants bizarres, jeté, comme dit Mauclair, des pots de peinture à la figure des gens, cassé les vertèbres du vers et de la prose, gâché des formes apocalyptiques, aligné sur la portée musicale des cacophonies étranges, tordu des lignes avec incohérence en l'honneur d'un style architectural inédit, c'est parce qu'il est de ce Panthéon, où seuls se couchent dans des tombes de gloire les vrais forts, que nous nous inclinons devant l'artisan de Louvain qui, vêtu d'une mauvaise blouse et chaussé de gros souliers, coiffé d'un béret sale, et sifflotant une chanson entre deux bouffées de son brûle-gueule, pétrissait en beauté la race confuse des rustres domptant la Terre rebelle.

V. — La Douleur au seuil de la Gloire

Brusquement, le bon travail, dans la thébaïde de Louvain, fut interrompu par la Dame à la Faulx. Coup sur coup, Constantin Meunier perdit ses deux fils, l'un, mort en mer, on ne sait où, l'autre, Karl, dont plusieurs estampes illustrent le *Pays Noir*, enlevé par la maladie quelques mois plus tard. Ce fut une secousse terrible. Le pauvre homme en demeura tout anéanti et tomba, accablé, sur le chemin de croix. Lorsqu'il se releva, obstiné à vaincre la douleur par le travail, c'était un vieillard, cassé, désemparé, avec des yeux qui cherchaient sans cesse autour de lui les fantômes de ses enfants.

Mais si son cœur saignait, son âme restait invaincue. Dans la détresse, il retrempa son génie. Comme la plupart des artistes éprouvés par le sort, il utilisa le chagrin; de ses doigts crispés il le tordit avec une sorte de sainte fureur, et en fit un chef-d'œuvre: l'*Ecce homo*.

Rien, dans ce sujet, des préoccupations anciennes. Cela sortait des profondeurs abussales de sa désolation, — image de l'humanité succombante, en un homme où se joignent toutes les tristesses au car-

refour de son cœur. Après quoi, il créa l'*Enfant prodigue,* comme si l'espoir insensé rappelait du naufrage le noyé dormant au sein de l'océan. Puis, il ébaucha une crucifixion intitulée: le *Supplicié,* où hurle sa douleur par une bouche de martyr.

Cette clameur suprême le soulagea comme soulage une crise de larmes. Mais déjà la tâche était reprise, la tâche qui, pierre à pierre, élevait sa réputation. Ces anciennes figures revenaient le hanter, et ces mille tâcherons dont il se passionnait à fixer le galbe. Voici l'*Homme qui boit,* le *Pêcheur de Boulogne,* la *Mère,* le *Souffleur,* le *Pêcheur de crevettes,* l'*Abatteur,* le *Mineur à la veine,* gens de la glèbe et de la mer, bonshommes et bonnes femmes saisis au moment exact où ils se caractérisent inconsciemment dans leur race, leur métier, leur vie morale, exemples typiques entre tous de sculpture sociale, peuple d'humbles, de silencieux, d'endurants, visages de gravité, de passivité, immobilités cependant redoutables.

Malgré cet acharné labeur, Constantin Meunier ne pouvait refouler tout à fait son affliction qu'aiguisait la vue journalière des lieux où sa famille et lui passèrent tant d'années de recueillement fécond. Il résolut de revenir à Bruxelles et de n'aller plus à Louvain que pour continuer son cours, qu'il traîna deux années encore. Il prit un atelier rue Albert-Delatour. Ses envois répétés aux Salons finissaient par conquérir la foule rebelle. En 1892, on remarqua les nombreux specimens d'un art auquel on s'habituait, *Juin,* où la besogne estivale essaie en vain d'accabler un faucheur qui s'essuie le front, mais reste dressé, ne s'arrêtant qu'une minute pour reprendre haleine: le fameux *Ecce homo,* « grande figure de l'outrage et du pardon, saignant sous la couronne d'épines » ; le *Porion,* et surtout cette fabuleuse *Glèbe,* où l'on consigna rarement avec une telle intensité la tension quasi-bovine d'un couple de paysans tirant une charge.

Mais c'est en 1893 que la notoriété de Constantin Meunier, trois ans avant le triomphe définitif, s'affirma, lorsque Charles van der Stappen, ayant rêvé à l'érection de groupes décoratifs pour le jardin botanique de Bruxelles, le poète du Travail accepta de l'aider à esquisser une maquette. Stappen se réservait un groupe allégorique, et Meunier deux grandes figures: le *Semeur,* l'*Eté.*

Il avait déjà fait *Juin.* Il le recommença, mais pour solenniser plus magnifiquement encore la dévorante ardeur des canicules, pour presque atteindre à l'apogée de cette glorification montante du labeur sacré. Presque: il médite toujours, en effet, son monument définitif: il en ébauche sans cesse des morceaux, et ces ébauches sont elles-mêmes des chefs-d'œuvre, telle la *Moisson,* où palpite l'émoi des grandes fauchées de gerbes rousses.

Cette même année 1893 voyait l'engendrement d'un des morceaux les plus émouvants de Meunier, ce *Vieux cheval de mine,* haridelle

aveugle, osseuse, pénible à voir, morne compagnon des galeries ténébreuses dont Zola nous peignit dans *Germinal* la misérable carcasse vouée aux plus lugubres épilogues. Et puis, l'atelier de la rue Albert-Delatour, où se pressaient maintenant des admirateurs : les Reclus, les Verhaeren, les van Rysselberghe, les Vandervelde, devenait la matrice enfantant le *Blessé,* le *Naufragé,* des *Pieta,* des *Maternités,* et maints ouvriers des sites de roches, des sites de mer, des sites de culture, et l'*Ancêtre,* qui deviendra une des quatre figures d'angle du *Monument au Travail,* et ce *Cheval à l'abreuvoir,* véritable « colleone plébéien », immobilisant sa stature dans un square de Bruxelles, et cette *Trinité* qui orne l'église des Sablons. En vérité, celui dont le deuil avait fait un vieillard se dénonçait d'une activité prodigieuse. Il perpétuait sa jeunesse avec une puissance olympienne.

C'est le moment de montrer le Titan dans sa forge. « L'atelier de Constantin Meunier est vaste, a raconté Sander Pierron, et l'artiste petit de taille... Ses yeux bleus éclairent un visage émacié, sous des arcades sourcillères singulièrement proéminentes, qui ombrent les pupilles. Une lumière amative et généreuse, si l'on peut dire, glisse sur les joues et paraît inonder toute la physionomie. Des rides soulignent les traits de ce visage volontaire, mais bon infiniment, courent sur le front, naissent aux tempes, descendent vers le menton. Le poil, presque blanc, de sa longue barbe, s'harmonise délicatement avec la chair au ton de vieil ivoire. Mais la prunelle mobile et attentive prête au masque la clarté de la jeunesse. Et la voix assurée ajoute à cette impression de force obstinée et irréductible. Comme nous le félicitons d'avoir terrassé le mal qui le minait depuis quelque temps, d'être sorti victorieux d'une période douloureuse qui le contraignait au chômage, l'artiste répond en se redressant :

« — Ah ! mon ami, le travail ! quelle source de joie, de bonheur et de consolation ! Mais combien aujourd'hui on s'étonne de peu de chose. Qu'ai-je accompli en somme ? Quelques morceaux qu'on veut bien trouver intéressants ! Je n'ai jamais aimé que le travail. C'est en lui que j'ai trouvé la force pour accomplir mon œuvre ; c'est son aspect multiple, tragique, poignant ou majestueux qui, au Borinage et ailleurs, m'a révélé à moi-même. N'est-ce pas que c'est merveilleux la besogne d'un artisan, d'un maçon, d'un métallurgiste, du plus humble ouvrier effectuant sa mission infime mais utile. En quoi leur sommes-nous supérieurs ? »

Ainsi l'artiste génial humblement se comparait à ses modèles. Ou plutôt, et il faut dégager ce côté élevé de son œuvre, il mettait au même plan les tâches accomplies selon le devoir, au même plan de morale, au même plan de beauté. Jamais le travail ne fut pour lui matière à déclamation facile, à dramatisation suspecte, à littérature socialiste. C'eût été le rabaisser. « Beaucoup d'artistes qui, avant ou

après Meunier, firent du travail le sujet de leurs œuvres, remarque M. Gustave Vanzype, ont, volontairement ou inconsciemment, commis cette action mauvaise, cette action déprimante de le représenter comme un mal sans remède et comme une charge écrasante, apportée par la Vie et privant de beauté ceux qui lui sont soumis. Ils ne voient pas le travail, mais les conditions du travail à notre époque, n'évoquant point la noblesse imprimée à l'homme par l'effort consciemment fourni, mais seulement la lassitude du labeur trop lourd... Constantin Meunier est grand pour avoir évité cet écueil, pour être resté, en contemplant et en célébrant le travail, un ouvrier de beauté, et par conséquent un proclamateur d'espoir, — car la beauté porte l'espoir en elle. Le travail, il l'a vu comme il faut voir toutes les choses pour faire du grand art, dans sa conception éternelle ; il l'a vu, facteur des destinées et des grandeurs humaines, au même titre que l'Amour, que l'Idée... Le *Débardeur,* le *Semeur* ne sont point des êtres qui souffrent : ce sont des hommes victorieux qui marchent obstinément, sûrs de vaincre, de soulever tous les fardeaux sur leurs fortes épaules, vers des labeurs nouveaux. Leur vigueur plastique, le rythme de leurs gestes, la force calme de leur regard font qu'ils portent en eux toute leur supériorité et l'espoir serein des hommes dans les œuvres à venir. Ce sont des conquérants... Ainsi Meunier fait œuvre salutaire, conforme à la mission de l'art ; il exalte la confiance que l'humanité, sous peine de déchoir, doit avoir en sa destinée, en la noblesse de ses efforts et de ses douleurs, en la légitimité de ses espoirs. Il aide la vie. »

Il aide la vie ; mais on ne peut oublier que sa vaste pitié s'universalisa. Elle s'étendit aux bêtes, comme en fait foi son efflanqué *Cheval de mine.* Elle se glissa, semble-t-il, jusqu'au sol même, témoins ces dessins où la compassion s'empare du paysage et semble se pencher affectueusement vers ses plaies. « Ce vrai sculpteur, a pu écrire Fagus, sort de la terre, et de toutes les façons, de la terre et de sa terre, il est la voix torrentielle et rauque du sol et du sous-sol borains, du sillon saignant sous le soc, de l'angoise du caillou que le cantonnier concasse, du charbon écartelé par le pic, la mine et le grisou... Il renouvelle en nous le frissonnement éternel de la souveraine pitié... — la pitié héroïque des cœurs battant haut sous le métal. » Et Sander Pierron : « L'art de Constantin Meunier est né d'une sympathie instinctive pour le travailleur... Meunier, avant de se faire le chantre des mineurs et des carriers, des puddleurs et des forgerons, était leur ami ; il connut leur vie difficile et angoissante avant d'analyser leur caractère extérieur ; il se familiarisa avec leurs pensées, avec leurs espérances et avec leurs tristesses, avant de se surprendre à contempler leurs silhouettes et à examiner, attentif et ému, leurs attitudes. » Meunier n'a pas seulement écrit sur la pierre la Légende du Travail, il a écrit également celle de la vraie Fraternité.

VI. — Le triomphe, le rang et l'influence

Le triomphe de Constantin Meunier date de la fameuse exposition organisée à Paris, rue de Provence, chez Bing, en 1896, exposition dont le catalogue fut superbement préfacé par Georges Lecomte, critique d'art, si compréhensif à toutes les novations véritablement dignes de jalonner l'évolution de l'esthétique.

Et quand le triomphe, dans ce siècle de snobisme, porte un homme, il le porte, sur le pavois de la presse, au bout du monde. En 1897, le succès se répète, non moins éclatant, à Dresde, et en 1898, à Berlin, puis à Vienne, puis à l'Exposition Universelle de 1900. Alors Crefeld achète, Anvers achète, Bruxelles achète, le Luxembourg achète, l'Amérique achète. La Gloire prend la Fortune par la main et fait route avec elle. Constantin Meunier double le cap de la septantaine. Il monte. Il arrive aux derniers gradins. La Mort n'a plus qu'à le précipiter. Aussi se hâte-t-elle. Cet homme a lutté soixante-cinq ans, c'est bien. Il a joui sept ou huit ans d'une situation méritée, qu'il retombe aux ténèbres! L'artiste n'est intéressant que sur le chemin du calvaire.

Constantin Meunier qui, riche et respecté, comblé d'honneurs, gardait d'ailleurs comme le bon vieux Rude et comme notre grand Bartholomé, sa simplicité cordiale d'ouvrier à la main large ouverte, acheva sa belle vie en continuant à semer, précieuses graines, ses œuvres d'un genre défini, mais toujours renouvelées: *Laboureurs, hierscheuses, carriers, briquetiers, mineurs,* se dressent à côté du *Pardon,* autour du *Monument du Travail,* synthèse magistrale, et du *Monument à Zola,* resté inachevé, peuplent l'atelier du maître, et vont, fondus dans le bronze, reproduits et commentés, déchaîner l'enthousiasme à tous les coins de l'Europe, répandre la bonne leçon d'un art nouveau, de l'art de demain, plus vraiment humain, plus franchement social, plus en harmonie avec l'émotion, avec les soucis, avec les tendances modernes, de l'art que comprendra, — espérons-le, — qu'aimera le peuple éduqué peu à peu, et qu'il voudra voir, sans doute, aux portes de ses temples et au milieu de ses places, aux angles de ses carrefours.

Quand il s'éteignit, le 4 avril 1905, Constantin Meunier put rêver à des cités prochaines, érigeant pour la joie et l'édification des foules, et sous le regard de tous, des œuvres nées de l'inspiration qu'il venait de faire jaillir à son souffle, des œuvres de beauté formelle et de noblesse vaillante, des œuvres qui, évocatrices du travail, disséminent un peu partout des bronzes farouchement magnifiques, pareils à des accroupissements paisibles et formidables de lions (1).

(1) « L'œuvre de Constantin Meunier, par sa plénitude simpliste et pittoresque a,

Il put aussi juger de l'importance de son œuvre, enfin comprise, du rang qu'on lui octroyait dans l'histoire de l'art. Ce rang, on est unanime à le proclamer, reste le premier, non sans doute en avant de tous les autres, car les exagérations sont vaines, mais un front de bataille des hardis découvreurs d'émotion.

Consultez l'opinion. Elle s'accorde. « Meunier mérite de figurer à côté de ces deux maîtres qui assumèrent le plus intensément l'intellectualité esthétique de la fin de ce siècle: Puvis, par le rêve infini des âges, Rodin par le paroxysme nerveux de la passionnalité (1). » — « Meunier est comme Millet, Barye, Rodin, de la race de ceux qui savent les mouvements simplifiés, les souples musculatures, les résumés essentiels (2). » — « La sculpture devrait être le plus exceptionnel de tous les arts. Elle ne devrait fixer que quelques moments extrêmement rares et absolument, irréprochablement beaux de la vie, des formes, des joies et des douleurs humaines. Tout mouvement sculpté qui n'est pas admirable est une sorte de crime permanent, obsédant, inexcusable. De nos jours, Rodin et Meunier, l'un dans le monde des passions, l'autre dans celui du travail, sont les seuls qui aient réussi à saisir deux ou trois de ces moments, de ces mouvements sublimes (3). » — « La Belgique, rameau septentrional de la grande famille française, a marché avec nous depuis un siècle, à travers toutes les phases du renouvellement de son art. Remise en branle dans sa voie récente par deux grands maîtres français qui ont préparé son école moderne, David pour la peinture, Rude pour la statuaire, elle est à peu près le seul pays à côté du nôtre qui ait donné pour cette dernière forme de l'art une suite ininterrompue d'artistes de réelle valeur... Elle a aujourd'hui pour chef un artiste de valeur exceptionnelle qui domine son milieu local et prend place parmi les maîtres reconnus de notre temps, c'est Constantin Meunier... Et c'est une gloire pour notre Millet d'avoir fait naître un tel héritier de sa grande âme sympathique et humaine (4). » — « ... Crier en art des cris d'humanité ; se rapprocher des pauvres, des humbles, des ployés, réaliser en des plastiques magistrales les grandes atti-

---

en effet, une prédestination toute monumentale... Ses lignes synoptiques, en concentrant le regard sur une masse dense et centrale, appellent la large coulée des métaux et les hauts emplacements dans un cadre architectonique ou les horizons profonds d'un paysage... Je songe au suggestif relief que darderaient, d'un pan de mur, les deux *Têtes de Puddleurs* geminées, taillées dans un granit bleu des Ecaussines, à la vision forte du bas relief de *l'Œuvre,* incrusté en bronze clair au soubassement d'un édifice national... Ce sont là d'émotives et populaires figures qui s'accomoderaient des simples emplacements de la rue, si aptes à faire entrer la vie de l'œuvre dans la vie des masses. » C. Lemonnier.

(1) Camille Lemonnier.
(2) Gustave Geffroy.
(3) Maurice Mæterlinck.
(4) Léonce Bénédite.

tudes du travailleur et de l'ouvrier, surprendre des lignes nouvelles, créer une forme moderne, grâce aux gestes, aux allures, aux démarches, aux équilibres, aux mouvements des hommes du peuple ! Le bourgeois n'a pu fournir une vie assez expressive pour que l'art, le vrai art l'incarnât... Cette vérité élémentaire fut comprise, en France, par Millet. En Belgique par De Groux et Meunier (1). » — « Comme Carrière, d'autre manière, Constantin Meunier continue le filon généreux et rude, Daumier, Barye, Millet, sans cependant procéder d'un autre que soi (2). » — « Trois influences ont aidé, fortement ou délicatement, à la rénovation trop tardive de la statuaire : 1° la poésie académique de Chapu qui refleurit, transfigurée, quoique rapetissée dans l'athénienne médaille de Roty : renouveau classique ; 2° la sensualité mystique de Rodin... ; 3° enfin Constantin Meunier. L'avenir dira : ce fut le Millet, plus nerveux, de la statuaire... (3). » — « Il y a beaucoup de grands peintres en ce siècle : il y a très peu de grands sculpteurs. On peut aisément compter ceux qui apportèrent dans l'art de la statuaire l'intérêt d'une vision nouvelle, la formule d'une sensibilité. Parmi les contemporains immédiats, on n'en peut guère nommer que deux : Auguste Rodin et Constantin Meunier (4). » — « ... A peine quelques sculpteurs d'aujourd'hui renouent-il la tradition (de la vieille école gothique et de l'école franco-flamande) en se contentant de regarder autour d'eux. De ceux-là sont, en France, Rodin, Louis Dejean, Roger Bloche ; en Italie, Medardo Rosso ; en Russie, Paul Troubetzkoy ; en Espagne, Mariano Benlliure, et en Belgique, Constantin Meunier... qu'on a souvent comparé à Millet (5). » — « Bles a créé un paysage, Rops un type de la fille ; Meunier crée à son tour une forme humaine, une forme puissante et rude qui ne ressemble à rien de ce que nous connaissons... et que l'on reconnaît aussitôt, de même qu'il y a une madone de della Quercia, un adolescent de Donatello, une figure symbolique de Denderio, et même un ange d'Agostino di Duccio (6). » — « Deux grandes volontés dominent la sculpture contemporaine : Rodin et Constantin Meunier (7). » On le voit, les mêmes noms, les mêmes comparaisons reviennent, logiques, fatales : Meunier est mis à côté de Rodin, de Puvis, de Millet, de Barye, de Carrière, de Daumier, de Saint-Gaudens. Le nom même de Michel-Ange vient sous quelques plumes. Eh ! les ouvriers du puissant pétrisseur de glaise ne sont-ils pas des titans eux aussi, et les plébéiens au cou

(1) Emile Verhaeren.
(2) Fagus.
(3) Raymond Bouyer.
(4) Louis Dumont-Wilden.
(5) Tristan Leclère.
(6) Albert Mockel.
(7) Charles Morice.

gonflé pour quelque traction surhumaine, les portefaix ployant sous les fardeaux énormes, les mineurs accroupis sous la roche qu'ils attaquent d'un pic irrésistible, n'évoquent-ils pas des Encelades fabuleux, précipités de l'Olympe en la fournaise des Etna, des Encelades, soulevés à mi-corps, raidis tragiquement, le torse bosselé de muscles durs comme la pierre, les biceps, les deltoïdes bombés et ruisselants de sueur, et tâchant, d'une poussée herculéenne, à se dégager de la formidable étreinte de la terre.

L'Ouvrier de Constantin Meunier vainc, lui aussi, les puissances naturelles ; c'est une figure aussi vigoureuse que telle création du maître toscan, avec ceci de plus émouvant pour nous : le dernier venu a cherché ses héros dans la Vie...

Le traducteur immortel des plèbes obscures, avec son instinct de primitif trouvant ou retrouvant une source de beauté, se place donc de droit parmi les pairs de cette Chambre haute où siègent les génies qui forment le patrimoine de gloire de l'Humanité. Il n'honore pas que la Wallonie. Il appartient au Monde.

Son influence ? Elle se manifeste immense déjà. Tout un mouvement part de cet effort. Après lui, on n'a plus ignoré, on n'a plus dédaigné comme source d'inspiration, les humbles. Gustave Charpentier a écrit *Louise* où fredonna le cœur de toutes les petites ouvrières, Bruneau son « zolesque » *Messidor,* où s'élève la symphonie des étés féconds, la peinture et la littérature sociales se sont exprimées, craintives jusque là autour de l'orchestre tonitruant des *Rougon-Macquart,* du *Casseur de pierres* de Courbet, des *Glaneuses* de Millet, des travaux patients, mais à peine émus, des Lhermitte et des Jules Breton... Mais restons dans le domaine de la pierre et du plâtre. J'ai esquissé, par ailleurs, le mouvement de la sculpture démocratique (1). illustrée par les Armand Charpentier, les Roger-Bloche, les Bouchard, les Derré, les Prouvé, les Baffier, les Nivet, les Landowsky, les Hœtger, les Hippolyte Lefebvre. J'ai nommé les Dubois, les Pinchon, les Bloch, les Hugues, les Schneeg. J'ai relevé au Salon, l'an dernier, les Moncheny et les Berthe Girardet, les bas-reliefs de Gras et les haut-reliefs de Morlon, les Rullon et les Perron... une nuée, et bientôt une *majorité* d'artistes résolus à chercher autour d'eux, dans l'immense et divers drame de la vie journalière, les sujets mêmes d'une conception qui va réconcilier peut-être, par-dessus cinq siècles, l'Art et le Peuple.

Constantin Meunier, certes, eut des héritiers, — en peinture ou en sculpture, qu'importe le moyen d'expression. Il en eut deux ou trois, glorieux déjà par le pinceau, Alexandre Struijs, Laërmans, Léon Fré-

(1) Voir la *Nouvelle Revue,* 15 septembre 1908.

déric, dans cette Belgique où, à côté du maître il ne faut oublier ni l'admirable Jef Lambeaux ni le flamand Georges Minne, cependant plus enclin à incarner des personnages de rêve ; partout se lève une jeune phalange de tailleurs de pierre où brillent Charlier, dont *les Carriers* sont un si beau groupe, Rombeaux, Victor Rousseau, Braeke, Devillez, Van Biesbroek... Les autres pays ont suivi l'élan. Au hasard de la mémoire, je revois les œuvres sociales du Suisse Charles Fuller, de la Polonaise Julie Swirsky, du Genevois Angst, du baron finlandais Cedercrentz, de la Suédoise Ruth Millès, du Russe Tourguéneff, des Italiens Rossi, Vela, Graziosi, ces deux derniers très directement inspirés du sculpteur Wallon... Mais voici un petit fait bien plus significatif. Notre Ecole des Beaux-Arts, elle-même, fut touchée. En 1905, si je ne me trompe, le sujet imposé pour les envois de Rome fut : *les Bardeurs de Fer !*

Ainsi, avec une rapidité stupéfiante, preuve indiscutable que l'art de Constantin Meunier répondait à une émotion sourde et non encore figée aux splendeurs de la pierre et du bronze, la bonne parole du Messie a germé. D'ailleurs n'entend-t-on point s'élever partout la voix grave des nouveaux Evangiles ?

VII. — Réflexions et rêveries ultimes

Les critiques d'art ont le tort, trop souvent, de subjectiver — ainsi baragouinent les Allemands — leurs sensations en face des œuvres qu'ils jugent, et par ainsi de leur assigner une idée généralement étrangère à leur composition. Que n'a-t-on écrit sur « l'Ouvrier de Meunier » de même que sur « le *Paysan de Millet* ». Oyez les analystes :

« Le prolétaire de Meunier, écrit Eugène Demolder, a le front étroit et bas, la cervelle écrasée comme par une calotte de fer. Dans les fumées rouges, il profile sa face bronzée par les feux. Sa mâchoire est bestiale, osseuse, son œil enfoncé dans l'orbite. Son torse maigre, aux côtes en relief, solidement musclé pour le travail, est drainé par les suées. Les biceps saillent en vigueur. Sous la blouse qui se colle aux carcasses, on devine des ossatures solides de gaillards rompus aux labeurs rudes, incessants, qui ploient les corps, assouplissent la machine humaine, mais courbaturent, mangent les chairs, tarissent les moëlles des eaux, brisent les plus robustes et dessèchent les poitrines aux atmosphères brûlantes des hauts fourneaux, aux sombreurs poussiéreuses des galeries. » « Si Meunier a glorifié le travail dans ce qu'il a de beau, de libéral et d'humain, affirme Edmond Pilon, il l'a aussi célébré dans le destin effrayant à quoi le réduisent les maîtres

du monde. Son œuvre n'est pas seulement un hymne d'amour envers ces grands gestes du labeur quotidien qui assemble les hommes du globe et les appelle à vivre ; il est aussi l'hymne de révolte dédié à la douleur que ce poète des damnés, pour le rendre plus durable, grava vigoureusement dans le bronze immortel. » Rappelez-vous Gustave Vanzype, il disait exactement le contraire et louait Meunier de n'avoir pas fait de ses *Semeurs* et de ses *Débardeurs* des êtres qui souffrent, mais des êtres victorieux du destin. André Fontainas décide que « dans la colère pathétique et sans emphase de Meunier, monte la voix farouche et nette de la Vérité indignée. » « En sculptant l'ouvrier moderne, pense Hubert Krains, Meunier a dressé l'effigie de l'homme tel que l'ont vu Schopenhauer et Nietzsche. C'est toujours un colosse qu'il nous montre, mais un colosse démoli... Les chairs sont fondues, les muscles usés, les os rouillés. La tête, émaciée, tombe tristement sur la poitrine creuse... L'homme de Meunier ne se lamente pas... Grave et sombre, il est celui qui ne se souvient pas et qui n'espère plus. » Dumont-Wilden se récrie contre cette caractéristique. Où diable a-t-on vu dans cette œuvre sculpturale, demande-t-il, une trace de cette banalité inspiratrice ordinaire des artistes à tendance sociale ? Et Jens Thirs, un Norwégien, d'affirmer : « Nul doute que Meunier soit socialiste. Toute son œuvre est un appel unique à notre instinct social. » Le roi Léopold II pensait de même. Raison de plus pour que ce soit une erreur !

Trop de subjectivisme en tout cela, répétons-le. Plus simple et plus vrai le mot de Georges Lecomte : « Son œuvre a la qualité de son âme. » Plus juste cette assertion de Tristan Leclère : « La qualité dominante de ces figures, c'est le caractère expressif. Tout l'art de Constantin Meunier sera subordonné à cette poursuite du caractère. Seulement il ne le recherche pas comme un Georges Minne, dans un type préconçu d'humanité, dans un donatellesque adolescent émacié, ployé selon tous les sentiments et toutes les attitudes. Constantin Meunier prend ses types dans la vie, et c'est en s'élevant peu à peu du particulier au général par le choix des détails, par la mise en valeur des traits dominants, par la simplification du modelé au détriment de l'accessoire et au profit de l'essentiel qu'il arrive à sculpter non pas un mineur isolé, mais véritablement *le Mineur*. » Voilà, loin des soucis de classification, d'école, de politique, la sobre et véritable signification de l'art de Meunier, art social parce qu'il s'est intéressé à des *types de la majorité* et non aux exceptions, aux modèles d'atelier, aux oisifs, mais art de généralité, de poésie héroïque, de synthèse profonde, par quoi il s'apparente aux maîtres de tous les temps.

Cette synthèse ne se formula pas uniquement en chaque peinture, statue ou bas-relief ; mais ramassée elle-même à nouveau, quintessence de pensée, elle se quintessencia dans le fameux Monument

destiné à la glorification du Travail. Et c'est sur ce suprême effort, sur cet ultime aveu qu'il sied de terminer ces pages.

Ce Monument est moins complexe, moins embrouillé que la fameuse *Tour du Travail,* toujours en maquette d'ailleurs, rêvée par Rodin, qui souhaite d'apparaître aux générations futures entre cette Tour symbolique et sa Porte de l'Enfer. Il est formé d'un socle rectangulaire, dont chaque face est une dalle sculptée et dont chaque angle est orné d'une figure ; sur ce socle, un Semeur.

C'est tout, et c'est grandiose. Les quatre bas-reliefs du soubassement disent *la Terre* mamelonnée, où dans les blés mûrs les moissonneurs portent la faux ; *le Feu,* où l'on devine sur la surface tourmentée la polychromie ardente des flammes en telle industrie où béent les gueules rouges des fours ; l'*Eau,* qui baigne un port encombré de l'activité des hommes de peine chargeant ou déchargeant les cargaisons encore chaudes des soleils lointains ; l'*Air,* dont un souffleur emplit la frêle et diaphane enveloppe des verreries délicates. Ainsi, autour du socle fabuleux, circule une vie frémissante caractérisée en ces hommes qui tous travaillent, et aussi dans ces quatre figures d'angle dont l'une sans doute rappelle Meunier lui-même, cet aïeul nu, au tablier de cuir, « la figure dégageant la splendeur tranquille et mélancolique des choses finissantes qui furent belles et utiles » (1), les yeux calmes, le front penché vers la terre qui va le reprendre, mais écoutant, d'une oreille attentive, la rumeur des siècles prochains.

Au-dessus de tout cela, le *Semeur.* Et ce ne sera plus de la littérature que d'admirer, d'applaudir, de frémir et de rêver. Car ici le geste est trop clair pour qu'on risque une erreur. O noble épandeur de grains juché sur cette montagne de bronze, assise invulnérable et ferme d'un art souverain, d'une foi en la vie qui ne disparaîtra qu'avec l'évanouissement de la nature — et alors, parmi le néant des formes, des intelligences, des émotions, qu'importe l'écroulement de la beauté! — ô semeur qui dans ta main ne tiens pas que des graines d'où sortira le pain nécessaire à nos corps mais encore les germes d'où jaillira la nourriture spirituelle, va, fais-le bien vaste, ton geste, élargis-le, suivant le mot du poète, jusqu'aux étoiles, c'est-à-dire aussi loin que tu pourras de par l'univers imborné! Et que ces semences tombent dans toutes les âmes, semences de vérité, semences de justice, semences d'idéal. Car vraiment nos luttes sont puériles devant la splendeur des choses, vraiment nos cœurs sont morts en face de la vie qui bout au creuset de la Nature. O semeur de Constantin Meunier! répands sur nous une bénédiction d'amour pour que les égoïsmes apaisent leurs rugissements, pour que les inégalités atténuent

(1) Sander Pierron.

leur violence grosse de révolutions interminables, pour que les philosophies s'amalgament en une religion très simple de fraternité positive, s'harmonisant aux fiertés et aux volontés individuelles, pour que les nations désarment leur colère latente et s'entendent à l'utilisation amiable de la riche croûte tellurique, pour que ne meurent jamais la poésie, l'art et le rêve, pour que le travail devienne une hygiène de joie, pour que le plus beau spectacle qui fasse sourire tendrement les pères délivrés des besognes exténuantes, les mères enfantant sans crainte, les vieillards qui se souviennent et les adolescents qui frissonnent de demi-compréhension, soit un couple d'amants passant entrelacé sous les frondaisons chantantes...

M.-C. POINSOT.

BIBLIOGRAPHIE

GEORGES LECOMTE, préface du *Catalogue de l'Exposition Bing* (1896).
GEORGE TREU, *Constantin Meunier* (ouv. allemand, Dresde, 1898).
EUGÈNE DEMOLDER, *Constantin Meunier* (Deman, Bruxelles, 1901).
KARL SCHEFFLER, *Constantin Meunier* (ouv. allemand, Berlin, 1904).
CAMILLE LEMONNIER, *Constantin Meunier* (H. Floury, Paris, 1904).
LA PLUME, *Numéro spécial sur Constantin Meunier* (Paris, 1904).
WALTHER GENSEL, *Constantin Meunier* (ouv. allemand, Bielfed, 1905).
SANDER PIERRON, *Portraits d'Artistes,* chap. C. Meunier (Havermans, Bruxelles, 1905).
REVUE ENCYCLOPÉDIQUE, *Article C. Meunier,* par Tr. Leclère (1905).

Le plus important de ces ouvrages reste l'admirable volume de Camille Lemonnier, illustré superbement, documenté à merveille, écrit surtout en cette langue prestigieuse et avec ce sens rare et profond de l'esthétique qui placent l'illustre romancier belge à côté de Maeterlinck, Verhaeren et Rodenbach, au premier rang des écrivains du Nord.

A CONSULTER :

Constantin Meunier et son œuvre, par Eugène Carrière, Gustave Geffroy, Camille Lemonnier, Maurice Maeterlinck, Auguste Rodin, Emile Verhaeren, etc. — In-8°, illustré, aux *Editions de la Plume,* 54, rue des Ecoles, Paris, 3 fr. 50. Exemplaires sur vélin : 5 fr.

IMPRIMERIE COOPÉRATIVE OUVRIÈRE VILLENEUVE-SAINT-GEORGES (S.-&-O.)

Le Gérant: Ernest REYNAUD.

Aux Lecteurs

de

" Portraits d'Hier "

Le vif succès avec lequel ont été accueillis les premiers numéros de **" Portraits d'Hier "** *est pour nous le meilleur encouragement à persévérer.*

De tous côtés les félicitations nous sont parvenues. Nous sommes très sensibles à toutes ces marques de sympathie et nous nous excusons de ne pas avoir le loisir de répondre à chacun individuellement.

Aussi, confiants dans l'avenir et forts des concours manifestés, **" Portraits d'Hier "** *sont heureux d'offrir à tout lecteur qui nous enverra son abonnement, à tout abonné qui nous fera parvenir dès maintenant le montant de son renouvellement, les primes suivantes :*

Aux abonnés d'un an (6 francs), **deux volumes** *à choisir dans la liste ci-dessous ; à ceux de six mois (3 francs),* **un volume.**

Chacun de ces volumes étant vendu en librairie 3 francs, l'abonnement se trouve ainsi complètement remboursé.

Volumes Primes

Scènes de Courtisanes
par Pierre Louys

La Colonne
Les Emmurés
Soupes
par Lucien Descaves

Littérature sociale
par M.-C. Poinsot

De la Vie et du Rêve
Idée et Réalité
par Henry Bauer

La Torera
Maîtresse de Roi
par Jean de la Hire

Le Miroir des Légendes
par Bernard Lazare

Les Florifères
La Camarade
En Anarchie
Leur Égale
Amant
par Camille Pert

Les Couches profondes
par Pierre Veber

Bas-Bleus
par Albert Cim

La Croyante
par Jean Psichari

En Marche
Notes d'une Frondeuse
Vers la Lumière
par Séverine

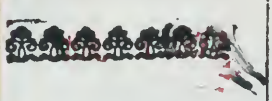
Nota. — *Pour recevoir gratuitement les volumes primes, joindre* **25 centimes par volume** *pour le port.*

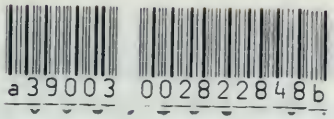
Les abonnements peuvent partir de n'importe quel numéro paru.

Nous nous ferons un plaisir, afin de faire connaître notre publication, de faire parvenir gratuitement un numéro spécimen aux adresses que nos lecteurs voudront bien nous envoyer.

La Bibliothèque
Université d'Ottawa
Echéance

The Library
University of Ottawa
Date Due




a39003 002822848b

CT 148 .P59 V1 1909

PORTRAITS D.HIER.

CE CT C148
.P59 VCC1 1909
COO
ACC# 1052920

PORTRAITS D'